

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)**



**IRONÍA, HUMOR Y JUEGO
EN LOS DISCURSOS ESTÉTICOS DE LA MODERNIDAD:
UNA MIRADA A TRAVÉS DEL POSTISMO**

Tesis Doctoral

PEDRO PABLO ACEVEDO GARCÍA

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)**



**IRONÍA, HUMOR Y JUEGO
EN LOS DISCURSOS ESTÉTICOS DE LA MODERNIDAD:
UNA MIRADA A TRAVÉS DEL POSTISMO**

TESIS DOCTORAL

presentada por

PEDRO PABLO ACEVEDO GARCÍA

Bajo la dirección de la Catedrática

Dra. D^a. Francisca Rubio Gámez

Madrid, 2015

AGRADECIMIENTOS PERSONALES

En estas líneas deseo expresar mi profunda gratitud a quienes me acompañaron a lo largo de una esforzada aventura que, en sus 12 años de duración, ha ocupado la etapa más intensa e importante de mi vida, y también a quienes eventualmente participaron —de forma directa o indirecta— en la suerte de su complejo y vasto proceso.

En primer lugar, dejo constancia del más emocionado reconocimiento al profesor Dr. D. José C. Paulino Ayuso, cuyo rigor académico estuvo siempre a la altura de su gran calidad humana. Con la exquisita tolerancia que lo definió en vida, supo advertirme de los peligros de un entusiasmo intelectual inconsciente de sus excesos. No exagero al decir que, sin su disponibilidad y apoyo, no me habría sido posible desarrollar esta Tesis, que él dirigió pacientemente durante muchos años. A su recuerdo va dedicada (*in memoriam*).

Aprovecho también para citar al profesor Dr. D. Antonio Garrido Domínguez, de la Universidad Complutense de Madrid, como uno de los propiciadores indirectos de esta investigación. Fue él quien se prestó a interceder, con la desprendida e inalterable amabilidad que lo caracteriza, entre el profesor Paulino y este humilde doctorando.

Quiero también expresar mi gratitud al profesor Dr. D. José Ortega Torres, de la Universidad de Granada, por su decidida, desinteresada y siempre estimulante complicidad. Sus incansables y expertas sugerencias fueron claves al inicio de este ambicioso proyecto.

Agradezco de forma no menos destacada a la profesora Dra. Dña. Francisca Rubio Gámez que haya aceptado acompañarme en esta etapa final, gesto que nunca olvidaré. Dejo así testimonio del particular cariño que guardo hacia su persona, sumado al respeto que me inspiran su figura literaria y académica.

Quede constancia también de mi agradecimiento a la Dra. Isabel Colón Calderón, a la Dra. María del Mar Mañas Martínez y a los demás miembros del Departamento de Literatura Española II (Literatura Española) que tan amablemente me socorrieron para normalizar administrativamente el proyecto.

Lanzo un recuerdo especial para todos los profesores que he tenido la gran suerte de conocer en mi dilatada vida académica, transcurrida en las universidades de Córdoba (donde realicé la Licenciatura en Filología Hispánica), Granada (donde cursé los estudios de doctorado) y Complutense de Madrid (por donde asimismo soy Lcdo. en Teoría de la

Literatura y Literatura Comparada). Con algunos de ellos he labrado una duradera amistad basada en afinidades intelectuales, literarias o personales, pero mi agradecimiento va dirigido a todos sin excepción.

Aprovecho para incluir en este reconocimiento personal a cada uno de mis docentes de las etapas previas (Párvulos, E.G.B., B.U.P. y C.O.U.), profesionales de la Enseñanza a menudo injustamente olvidados pero cuya labor de estímulo es, por su trascendencia, merecedora de elogio.

Por último y muy especialmente, a mis padres, Buenaventura y Carmen, quienes concibieron a este hijo dichoso de la poesía [!]. Ellos han sido el ininterrumpido refuerzo moral (y no pocas veces material) sobre el que se ha soportado el destino de este trabajo, ante cuya anonadante inmensidad me he visto, por momentos, sumido en perplejidades suntuosas o en la más desordenada indiferencia, como a merced de esa especie de estrabismo interior con el que a menudo se confunde el objeto de mi análisis. Por fortuna, inspirado en el respeto y en el profundo amor que les profeso, he encontrado siempre el impulso para no sucumbir a mi propia ironía. Sin su incondicional amparo nada de esto habría sido posible.

*La poesía es hermana carnal del humor; en todo
verdadero poeta dormita un mixtificador.
Desgracia para él y para nosotros si no despierta
jamás.*

HENRI BRÉMOND

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS PERSONALES.....	5
ÍNDICE.....	9
DOCTORAL THESIS SUMMARY [Resumen en inglés].....	13
0. INTRODUCCIÓN.....	17
0.1. Objeto, enfoque, metodología y fuentes.....	19
0.1.1. El Postismo: remanente de la supernova vanguardista y piedra de toque de nuestra última Modernidad.....	19
0.1.2. La presencia de la ironía romántica en el Postismo (algunas notas preliminares).....	29
0.2. La ironía romántica en los albores de la Modernidad.....	35
1. LA IRONÍA ROMÁNTICA.....	67
1.0. Introducción.....	69
1.1. De la ironía socrática a la ironía romántica de Schlegel.....	75
1.2. Ironía y <i>reflexión</i> a partir del <i>Yo absoluto</i> de Fichte y Schelling.....	97
1.3. Hegel y la ironía romántica.....	127
1.4. Juego e ironía: la forma poética del <i>Witz</i>	149
1.5. De la ironía romántica a la ironía superior: el humorismo.....	169
2. EL POSTISMO EN EL CONTEXTO DE LA POESÍA DE VANGUARDIA.....	185
2.1. El Postismo.....	187
2.1.1. Criterios de periodización.....	187
2.1.2. Chicharro y Ory en el Postismo. El Postismo en la poesía de Chicharro y Ory.....	199
2.1.3. El Postismo y las estéticas de lo serio.....	207
2.1.4. Significación moral de la alegría postista en el contexto de la inmediata posguerra.....	233
2.1.5. La torre de marfil del Postismo.....	255
2.1.6. El «Postismo de segunda hora» o «Postismo en serio».....	271
2.1.7. El Postismo y la revolución <i>antipoética</i> de la poesía.....	281

3. LOS FUNDAMENTOS ESTÉTICO-FILOSÓFICOS DEL POSTISMO.....	739
3.1. Genealogía del humor postista.....	741
3.1.1. Rabelais y el humor carnavalesco en el Postismo.....	741
3.1.2. El humorismo de Pirandello (más una explicación freudiana).....	765
3.1.3. <i>El contradolor</i> de Palazzeschi.....	771
3.1.4. Con Baroja en la caverna del humorismo.....	779
3.1.5. Gómez de la Serna: el <i>santo patrono</i> del Postismo.....	783
3.1.5.1. Ramón y la genial ironía divina.....	787
3.1.5.2. El humorismo en don Ramón.....	794
3.1.6. Francisco Giner de los Ríos y lo cómico romántico.....	805
3.1.7. Tres aportaciones sumarias en los años inmediatos al Postismo.....	811
3.1.7.1. W. Fernández Flórez.....	811
3.1.7.2. J. A. Pérez Rioja.....	813
3.1.7.3. Julio Casares.....	814
3.2. La alegría postista.....	817
3.2.1. Identidad contradictoria y parábasis del sentimiento.....	817
3.2.2. La <i>alegría extraña</i> de Carlos Edmundo de Ory.....	829
3.2.3. Coulrofilia postista.....	851
3.2.4. Alegría y risa en el Postismo.....	875
3.2.5. Poesía y entusiasmo.....	909
3.3. El juego postista.....	925
3.3.1. Juego y humor trascendente.....	931
3.3.1.1. Juego postista e ironía.....	943
3.3.2. Introducción a la Estética del juego.....	949
3.3.2.1. Libertad y limitación interna del juego estético.....	949
3.3.2.2. Ironía y metáfora lúdica universal.....	955
3.3.2.3. Revuelta e ironía en <i>Le Grand Jeu</i>	964
3.3.2.4. Juego del sentido en tanto que sinsentido.....	973
3.3.2.5. Eternidad lúdica vs. temporalidad histórica.....	978
3.3.2.6. Nietzsche y Heidegger a propósito del <i>Aiôn</i> heracliteano.....	996
3.3.2.7. Juego centrado o juego como centro.....	1004

3.3.3. Aproximación a una poética del juego.....	1013
3.3.4. El <i>enderezamiento</i> postista y la <i>poesía permutatoria</i> de Cirlot.....	1041
CONCLUSIONES.....	1055
BIBLIOGRAFÍA.....	1069
a) Ironía, humor, risa y comicidad.....	1071
b) Estética, poética y filosofía.....	1091
c) Romanticismo, románticos y post-románticos.....	1107
d) El Postismo, los postistas y la poesía española de la época.....	1121
e) Poesía y literatura españolas.....	1149
f) El Surrealismo y demás vanguardias históricas.....	1163
g) Revistas.....	1193
h) Bibliografía general adicional.....	1195

DOCTORAL THESIS SUMMARY

IRONY, HUMOUR AND PLAY IN THE AESTHETIC DISCOURSES OF MODERNISM: A VIEW FROM THE PERSPECTIVE OF POSTISM

This study sets out from the major premise that romantic irony constitutes the core category of those discourses that together shaped what came to be termed aesthetic modernism. Its emergence was fostered by the atmosphere of radical philosophical and literary transformation that developed in the late 18th century around the Jena Circle, whose leading figures included such illustrious names as August W. and Friedrich Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck, Johann Wilhelm Ritter and Clemens Brentano. Influenced by Friedrich Schiller, these romantics took a particular lead from the speculations of J. G. Fichte and F. W. J. Schelling—professors at the university in Jena, which by then, along with the renowned Weimar, had become nothing less than the cultural centre of Germany—whose readings of Kant’s critiques in the historical context of the French Revolution were the driving force behind what might be termed philosophical Idealism *stricto sensu*. The starting point for this school of thought was the proclamation of the primacy of ideas over concrete or material reality (a reality whose existence came to be conceived as dependent — in the first and last analysis — on the apprehending consciousness) and the unknowability of all supra- or extra-mental reality. This new guiding star that shone over the twilight of the Enlightenment pass was to pass through three cardinal stages: the transcendental idealism of the Fichtean Doctrine of Science (unfairly branded by its detractors “speculative egoism”, “transcendental solipsism” and “subjective idealism”), constructed around the *Tathandlung* of the *Absolute I* (supreme action-fact in terms of the synthesis of the *action* and of the object of the action, i.e. the thing *done*); the objective idealism of Schelling (or idealism of the identity), whose *Naturphilosophie* is blended with a transcendental materialism of a Spinozan variety (while also acknowledging the clearly Fichtean aspect of his youth); and the absolute idealism of Hegel, who scathingly attacked romantic philosophy, abounding in the two former systems, and particularly Schlegel’s irony.

Reflecting the paramount importance of idealist postulates (above all, those developed by Fichte and Schelling) for the shaping of romantic aesthetic thought and, in particular, for the emergence of the Schlegellian concept of irony, the first part of this

research (a thorough summary of a broader study published under the title *Estética del Caos. Una introducción al concepto romántico de ironía*) proceeds within the framework of the philosophical spirit of the age, without neglecting the chief historical landmarks of the past. Given the chaotic, fragmentary nature of romantic theory, a crucial feature of everything related to such a complex notion—woven as it is into a latticework of ideas that clearly extends beyond the boundaries of poetics to take in aesthetics, politics and even metaphysics—the initial aim was to (re)construct, to the extent that this was feasible, a certain unity of sense that would enable its dialectical scope to be adequately ascertained, respecting nonetheless the original imprecision inherent in the subject under investigation: romantic irony (cornerstone of the modern edifice and epistemological instrument of liberty), from which humour and play are an inseparable part, *sub specie ironiae*. This first section paints a picture of romantic irony (the only irony that without fear of contradiction can be renamed *transcendental irony*) as that primordial phenomenon involved in the formation of the modern aesthetic conscience, following an oscillating movement that veers from the infinite and relativizing negation of the world to the equally infinite and re-establishing affirmation of the world, as well as from the uttermost emancipation of the I to the interior search for an absolute synthesis of the terms *subject/object*, or from the objective self-destruction of the aesthetic illusion to the objective-subjective self-creation of artistic enthusiasm..., and vice versa. The five points that make up this section also provide the opportunity to explore the opposition between this type of irony and the traditional rhetorical conception (irony as a trope) and its contrast with the historical precedent of Socratic irony (conclusive *dialectic irony* that, as a key determinant of Socrates' character, entails the unfolding of a particular process of unveiling the truth), where the latter, at its greatest extent, sets the limits of possibility of all knowledge. Then, after providing an overview of Hegelian criticism of Schlegel's thesis, an analysis is made of the cultural coordinates that, bearing in the mind the subsequent evolution of aesthetic ideas, embody humour in the general theory of romantic irony, invariably as a moral and affective corollary.

Setting out from the axiological assumption that Romanticism, in trans-historical terms, can be understood as the epitome of a modernism whose final exacerbation (at the hands of the European “isms” that marked the first third of the 20th century: Futurism, Dadaism, Cubism, Surrealism and so on) concurs with the infinite perfectibility of the non-consummated ideal of art, the perpetual return of the motifs and themes of this

inward-looking modernism leads to an analysis of the main materials through which romantic irony evolves by way of the aesthetic theory and praxis of Postism, a movement where such values, attitudes, themes and content — implicit or ostensible, latent or manifest — offer, precisely because of the belated and rather unoriginal nature of that movement, an interesting retrospective portrait of modernism. Romantic irony seems thus to be rooted in the aesthetic conscience of the period examined (extending from the late 18th century to the first third of the twentieth century), to such an extent that none of the cited exponents of modernism can be regarded as wholly detached from the predicament entailed by the aforementioned irony: the dissolution of logical-rational structures in the pure emotiveness of musical forms, the new image as a tropological development of the romantic *Witz*, the latent presence of a utopian optimism in the nihilist rhetoric of the avant-garde, the sacred anticlericalism of a profane mysticism, the sketch of a phenomenology of an objective delirium, poetic regression in the face of the civilizing demon of bourgeois progress, the *critical* abolition of rationality and the *lucid* acceptance of magical thinking, the furore of universal analogy from modern fragmentation and excision, the anticipatory projection and, notwithstanding, the creation of a new mythic cycle, emancipatory hopes beyond the straitjacket of historical determinations...

In the exegesis of this content (organic manifestations of the romantic spirit of irony) lies the originality of the proposals in the thesis, which respond to a need latent in studies of Surrealism and the Avant-garde: their debt — direct or mediated — to the *Frühromantik* of Jena and to German Idealism, even though they occasionally behave as a kind of “unsatisfied Romanticism” (paraphrasing the “unsatisfied Enlightenment” used by Hegel to berate idealism-romanticism). All of this is dealt with in the second part of section 2, including reflections on Hispanic avant-garde movements (Ultraism, Creationism, the Generation of '27 and so on) as actors within the immediately preceding tradition, drawn on by the *Postismo's* leading figures, while invariably resorting to this flow of ideas that, proceeding from the romantic wellspring lodged within the rocky porosity of the Avant-garde, prolonged the system of underground drainage that spread to and irrigated the whole of modernism.

This leads on to the central thesis of the investigation, constructed on the bases of the aforementioned hypotheses: Postism (the literary and historical contextualization of which is the subject of the first part of section 2) belongs to the mainstream of

modernism because its major defining features—clearly imbued with the spirit of romantic irony—are crystallized within it in a particularly eloquent way, despite emerging amid the decadence of the “isms” (the closure of the modern aesthetic project coinciding with the upsurge of realist discourses) and no matter how much its proposals would advance certain elements characteristic of the incipient postmodern spirit. While many critics have highlighted the modernist substrate of Postism, no research has hitherto addressed the challenge of rigorously clarifying the logic and significance of such an attribution. With the aim of understanding the way Postism assimilated modern aesthetic ideas in accordance with the ironic constituent (whose superordinate relationship with the ideas of Postism is established in the Introduction), the third section is devoted to the aesthetic-philosophical foundations underpinning the conceptual scaffolding of the movement. These are arranged around three thematic loci, all of them concomitant with irony: humour (enriched with references to Rabelais, Gómez de la Serna and others); joy, in terms of moral attitude elevated to the category of corporal divinity; and play, whose implicit self-happiness evokes the dynamic inherent in all artistic or apprehending, poetic or philosophical activities of an aesthetic-modern stamp.

This structure reflects the author’s intention of proceeding successively from the general to the concrete and once again to the general, as well as from the objective to the subjective and vice versa, and from aesthetic theory to praxis and back again to theory, in accordance with the methodological principle best suited to the goals earlier set out: the *hermeneutic circle* as the dialogue form of the cognitive excitement enclosing the possibility of a more original knowledge of the subject in question, namely, the romantic irony whose geometrical symbolism (ellipsis, parabola and hyperbola) refers to the spiral Chaos from which it takes its tendency (absolute perfectibility of a self-comprehending reflection) around the regulating *Zentrum* of the infinite. The results the author positively derives at the conclusion of the study offer an overview that may prove extremely useful to specialists not only in Postism and the literature of the time, but also in the historical Avant-garde as a whole; this is because, once the preliminary thesis from which the rest is derived is confirmed (according to which romantic irony is the foundation of the coherence that binds together the various discourses subsumed by modernism, the hypostasis of the *spirit of contradiction*), such results trigger an endless number of intuitions that are sure to stimulate further research.

0. INTRODUCCIÓN

La potencia intelectual de un hombre se mide por la capacidad de humor que es capaz de utilizar.

FRIEDRICH NIETZSCHE

0.1. OBJETO, ENFOQUE, METODOLOGÍA Y FUENTES

0.1.1. El Postismo: remanente de la supernova vanguardista y piedra de toque de nuestra última Modernidad

Había observado André Breton (1896-1966) a principios de la década de los cuarenta, cuando ya el Surrealismo, una vez superado su momento de máximo apogeo, iniciaba en el exilio un irreparable proceso de declive, que a menudo «las ideas que triunfan inician el camino hacia su propia destrucción»¹. Asimismo puede constatarse cómo a veces ciertas iniciativas que, bien por su carácter efímero, bien por su aparente insolvencia a la hora de imponerse sobre las ideas estéticas ampliamente dominantes, permanecen inconsumadas, sin haber gozado en su tiempo de la atención que sí recibieron otros acontecimientos literarios seguro menos meritorios, conservan sin embargo un aire de eterna posibilidad que las hace más atractivas a los ojos de las generaciones posteriores, como si, gestándose en el capullo áureo de una intuición insatisfecha, aguardaran el impulso hermenéutico que póstumamente hiciera encajar las piezas del rompecabezas histórico. Esto último parece sucederle al Postismo, propuesta estética cuya coherente asimilación de una tradición asentada en los densísimos valores estéticos de la Modernidad no bastó para vencer el muro de arrogante incompreensión que en la España de postguerra levantaron, por un lado, la cultura hegemónica del Régimen franquista y, por otro, los contradiscursos del materialismo histórico que, desde el punto de vista literario, pretendieron monopolizar la disensión a través de poéticas realistas². Parecida suerte corrieron otras tendencias foráneas (como, por ejemplo, el Poetismo checoslovaco o Le Grand Jeu nacido en el París del asedio surrealista), que apenas tuvieron una fugaz pero luminosa presencia en el amplio y tupido firmamento de las literaturas europeas.

Quizá para los lectores menos avisados, pretender abordar los contenidos nucleares de la Modernidad en torno a un ismo periférico, o si se prefiere, glosar unos valores estéticos de tan profundo calado a partir de un movimiento extemporáneamente efímero y,

¹ André Breton: «Prolegómenos a un Tercer Manifiesto Surrealista o no» (1842), *Manifiestos del Surrealismo* (Madrid: Visor, 2002), p. 213.

² En palabras de Crespo, «los adversarios del régimen creyeron erróneamente que un realismo de raíces burguesas, y, en consecuencia, afín a la ideología oficial, iba a ser el instrumento literario más apto para combatirla»; Ángel Crespo: «Autopercepción intelectual de un proceso histórico: mis caminos convergentes», en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, nº 97 (ejemplar dedicado a «Ángel Crespo: el tiempo en la palabra»), Barcelona, 1989, pp. 22-23.

al margen de la más o menos discutida calidad de sus obras, de muy escasa vigencia y repercusión, parecería un arriesgado intento de sobredimensionar aquel coherente proyecto de renovación que, en el mejor de los casos, sólo merecería el tímido reconocimiento de su audacia³. Toda vez que nuestro trabajo no pasara de establecer vagas relaciones entre ciertas prácticas heterodoxas de escritura poética y aquellos principales contenidos que articulan la Modernidad, ciertamente correríamos el riesgo de incurrir en observaciones excesivamente ponderativas, pues siendo rigurosos el Postismo apenas ofreció promesas de una futura —y finalmente no consumada— maduración. Tan aventurado juego habría de vérselas con una doble contradicción, intencionada o inconscientemente asumida. Primero, entre las posibilidades teórico-creativas que inequívocamente el Postismo introdujo en el panorama de la poesía española de posguerra y la propia incapacidad del grupo para desarrollar sus propuestas, todo unido a la «esterilidad» de un contexto poco dado a aclimatar propuestas estéticamente renovadoras⁴. En segundo lugar, y tal como se desprende de lo anterior, resultaría casi insalvable el hiato abierto entre la dimensión teórica del Postismo y su realización histórica. Sin embargo, una minuciosa revisión y el posterior desarrollo teórico de los contenidos que, bien de forma expresa o implícitamente, vertebran dicho ismo, sin duda permitirán dilucidar el proceso estético al que llamamos Modernidad, desde su albor romántico hasta su consumación y ocaso vanguardista. Con Rafael de Cózar (1951-2014), resulta del todo necesario abordar el estudio de las vanguardias desde una perspectiva más amplia, y no ya sólo como reacción del arte frente a un contexto histórico concreto⁵. Sólo hace falta remitirnos a Heinrich Wölfflin (1864-1945) en su ya clásico *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (1915, traducido al castellano por José Moreno Villa en 1924) para convencernos de la conveniencia de desechar el concepto tradicional de *evolución* (por el cual cada forma artística se derivaría

³ En un texto radiofónico emitido por RNE en 1959, comentaría un resignado Eduardo Chicharro: «¿Qué vida tuvo el Postismo? Muy poca. ¿Qué consistencia? Discutible. ¿Qué trascendencia? Sólo relativa. ¿Cuántos adictos? Poquísimos»; *vid.* Eduardo Chicharro: «Pequeña historia del Postismo», en *Barcarola*, n° 50, Albacete, junio de 1996, p. 207. Más recientemente, en una entrevista realizada por Francisco Ruiz Soriano al poeta Manuel Álvarez Ortega (1923-2014), publicada en junio del año 2000, este cordobés —coetáneo de los postistas— coincidía con la opinión más extendida entre la crítica especializada: «para mí el postismo fue sólo una pirueta que tuvo cierta gracia. Nada más. [...] No creo, pues, que Ory y sus amigos ejercieran con aquel juego influencia alguna. [...] El postismo fue un meteoro que pasó por nuestro firmamento poético sin romperlo ni mancharlo»; Manuel Álvarez Ortega: *Diálogo* (Madrid: Devenir, 2013), p. 70.

⁴ Francisco Nieva escribía en 1950: «Lo excelente del “POSTISMO” [sic] es que tiene, frente a lo poco nuevo que se produce en España, esa desenvoltura que sólo distingue a las obras creadas en climas más favorables»; *vid.* Francisco Nieva: «El Postismo», en *Centauro*, n° 9-11, Lima, octubre-diciembre de 1950. *Ap.* Jaume Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987), p. 537.

⁵ Rafael de Cózar: «El Postismo en el contexto de la vanguardia», en *Ínsula*, n° 510, Madrid, junio de 1989, p. 14. También publicado en *Barcarola*, n° 50, pp. 240-250.

lineal e históricamente de un contexto) a fin de aprehender el juego dialéctico que constantemente se reproduce entre los grandes estilos (lo Clásico y lo Barroco, según el citado crítico de arte) que animan los múltiples procesos de renovación creativa por los cuales se suceden las diversas etapas artísticas hasta nuestros días (y que pueden estar asimismo presentes en la evolución personal de la obra de un autor)⁶. Por su parte, uno de los intelectuales que más y mejor se han interesado por el juego desde el punto de vista cultural, Johan Huizinga (1872-1945), a quien citaremos en numerosas ocasiones, estimaba que la Historia «es siempre la captación e interpretación de un *sentido* que se busca en el pasado»⁷. En tal sentido, el filósofo e historiador holandés también veía en el concepto de evolución una influencia a menudo obstructiva para el estudio de la historia, como bien ha señalado a este respecto Aullón de Haro⁸. Así pues, lo que nos interesa a nosotros es la especial relación entre determinadas formas asumidas y los constituyentes internos de una visión del mundo estéticamente objetivada. Más allá de toda historiografía literaria al uso, ábrese un vastísimo horizonte de sentido que habremos de conquistar a través de múltiples vías y una sola senda originaria, participando de algún modo en la configuración arquetípica de un discurso cuyo cumplimiento se resiste a los métodos y criterios epistemológicos habituales (por lo común entrañados en postulados axiomáticos de enfoque objetivista). Únicamente salvando aquellas contradicciones previas se estará en situación de valorar el modo en que las tres categorías fundamentales que nos ocupan (ironía, humor y juego) cristalizaron en el ismo español, ubicándolo de pleno derecho en el marco de los discursos estéticos de la Modernidad.

Adviértase de antemano que la obra de creación postista se encuentra en clara desventaja respecto al montante documental de textos críticos de que disponemos, lo cual justifica que hayamos atendido más a la especulación estética que a la praxis creativa. Según la propia declaración de principios del Postismo, en dicho movimiento prevalece la exigencia de renovación de la poesía y del arte como toma de posición teórica, de modo que sus primeros esfuerzos estuvieran claramente destinados a la formulación y exposición de unas directrices sólidas sobre las que se edificaría la obra posterior (directrices que en última instancia responden a los principios generales de la Modernidad). Precisamente, esta sobreabundancia de manifiestos y programas estéticos (hasta el punto de que la obra

⁶ Vid. Heinrich Wölfflin: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (Madrid: Espasa-Calpe, 2007).

⁷ (El énfasis es nuestro.) Johan Huizinga: «En torno a la definición del concepto de Historia», *El concepto de la Historia y otros ensayos* (México, D.F.: F.C.E., 1946), pp. 91-92.

⁸ Vid. *id.*: *Hombres e ideas. Ensayo de Historia de la cultura* (Buenos Aires: Compañía Fabril Editora, 1960); ap. Pedro Aullón de Haro: «Huizinga, la historia de la cultura, el juego y la continuidad», prólogo a J. Huizinga: *De lo lúdico y lo serio* (Madrid: Casimiro, 2014), pp. 10-11.

parece subordinarse a la enunciación programática) es uno de los rasgos que mejor define el «siglo de las poéticas» que —en expresión de Vattimo— floreció en los últimos decenios del siglo XIX, pero cuyas raíces se empapan de la estética romántica⁹. No en vano, como hubo ya descrito Gaëtan Picon:

El movimiento poético, que partiendo del simbolismo del fin de siglo, conduce, a través de múltiples avatares, al movimiento superrealista, *es una conciencia antes de ser una creación*. Jamás acompañaron a la creación tantos escritos teóricos. La poesía contemporánea es una poesía reflexiva, crítica, una poesía culta, ligada a la reflexión y a la lectura de obras anteriores¹⁰.

El valor de un buen número de obras vanguardistas consistió, por encima de sus logros propiamente literarios, en haber servido de estímulo a la transformación de los epistemes estéticos heredados de las poéticas tradicionales¹¹. La Vanguardia histórica significó el más grandioso intento de superar las contradicciones que el espíritu de la Modernidad instaló en el seno mismo del arte, entendido como juego en permanente apertura: dichas contradicciones se presentan aporéticamente irresolubles, mas precisamente en el mantenimiento de los contrarios en conflicto radica la posibilidad del juego ilimitado del arte. Por vez primera, la más heroica lidia del espíritu no fue protagonizada por el filósofo puro, sino por el poeta, o si se quiere, por el poeta-erudito en que habría devenido el filósofo moderno¹². Este hecho se debe a que las cuestiones estéticas que introdujeron los ismos en el seno del Romanticismo secular son de naturaleza y alcance claramente filosóficos¹³. Consecuentemente, tampoco el Postismo se conformaría con fundar una nueva escuela literaria, ajena a las preocupaciones vitales del

⁹ Vid. Gianni Vattimo: «El siglo XX como siglo de las poéticas», *Poesía y ontología* (Valencia: Universidad de Valencia, 1993), pp. 47-49.

¹⁰ Gaëtan Picon: *Le style de la nouvelle littérature*, en *Histoire des Littératures*, vol. II; ap. Ricardo Molina: *Función social de la poesía* (Madrid: Guadarrama, 1971), pp. 279-280.

¹¹ Vid. R. de Cózar: «Experimentación y juego: el Postismo y la vanguardia de posguerra», en Gabriele Morelli (ed.): *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia* (Valencia: Pre-Textos, 2000), p. 451. A pesar de que los ismos se batieran contra la idea sacrosanta del arte y apostaran por la universalización de la actividad poético-creadora, la clave de todo este fenómeno revulsivo debemos hallarla en la primacía del arte sobre las obras artística, lo que nos ayuda a comprender cómo en la Vanguardia subyació un impulso formal que la impelía a autotrascenderse; cfr. Theodor W. Adorno: *Teoría Estética* (Madrid: Abada, 2004), pp. 41-42. El modo vertiginoso en que los ismos se sucedieron a lo largo de las primeras décadas del pasado siglo, asimilando o rechazando propuestas anteriores desde un afán superador, parece confirmar esta hipótesis. Vid. *infra* «2. 2. Cuestiones fundamentales acerca del Surrealismo y la vanguardia».

¹² Cfr. Joseph A. Dane: *The critical mythology of irony* (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 2011), pp. 125-126.

¹³ Para Vattimo, «las poéticas de nuestro siglo llegan a constituir ellas mismas un problema estético; se revelan como verdaderas y estrictas tomas de posición filosófica sobre el arte que requieren una lectura y una valoración filosófica»; G. Vattimo: *op. cit.*, p. 48.

hombre de su tiempo, sino que, a la manera del Surrealismo, se propuso nada menos que trascender las empalizadas del arte para «darse también en la vida y las costumbres», convirtiéndose así en «materia de interés filosófico»¹⁴. Llegados a este punto, plantéese la hipótesis de la existencia de un sustrato irónico-romántico en el movimiento postista, aquel el cual lo convierte en un óptimo exponente de la paradoja estético-existencial sobre la que se asienta la poesía moderna, a saber: la coincidencia de una honda gravitación metafísica a través de un humor lúdico y relativizador¹⁵.

Quienes no alcanzan a ver en el Postismo más que un remedo tardío de la Vanguardia (o peor aún, «pálido simulacro e insustancial pastiche» de los ismos europeos, lo que implícitamente asimila dicho movimiento a la postmodernidad¹⁶), tampoco reparan en los aspectos positivos e inequívocamente modernos que se desprenden de aquella necesidad artística que le dio origen y que, al decir de Chicharro, «tiene su razón de ser y presenta patentes precedentes históricos», sin que ello menoscabe necesariamente su fecunda singularidad¹⁷. Pero, ¿qué índoles derivadas de su inserción en la estética de la Modernidad convierten el Postismo en un objeto de estudio tan interesante? Es decir, ¿cuál es el valor de realce que permitiría rescatarlo de su actual desplazamiento y ubicarlo en posiciones más centradas de nuestra cultura literaria?

Desde la perspectiva historiográfica (a la que no nos ceñiremos, pero que tomaremos como punto partida), la II Guerra Mundial suele considerarse el hito que marcó el auge de las poéticas realistas y el consiguiente arrinconamiento de la Vanguardia histórica, junto a cuyas exequias también agonizaba la Modernidad (tras haber experimentado un poderoso impulso en los años del clímax surrealista). Si hacemos caso al profesor Aullón de Haro, únicamente podría retrasarse la fecha de liquidación de la Modernidad estética en el probado caso de que, terminada la guerra, hubiera emergido una vanguardia original «que manteniendo el proyecto de la lógica artística de la Modernidad

¹⁴ E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», en Carlos Edmundo de Ory: *Poesía (1945-1969)*, ed. de F. Grande (Barcelona: Edhasa, 1970), p. 298. En la línea del célebre lema rimbaudiano («Changer la vie»), también el surrealismo «hunde sus raíces en la vida»; A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 112.

¹⁵ «Nosotros los metafísicos humorísticos», proclama uno de los aerolitos carloedmundianos; C. E. de Ory: *Los aerolitos* (Madrid: Calambur, 2005), p. 168. Puede verse también en *id.*: *Aerolitos* (Madrid: El Observatorio Ediciones, 1985), p. 86. No extraña, por tanto, que el Postismo se marcara como uno de sus objetivos prioritarios obtener una definición efectiva del concepto de humor, a sabiendas de que se trataba nada menos que de una de las categorías vertebrales de las vanguardias históricas precedentes. Véase la última página del número único de *Postismo*, Madrid, 1945, ed. facs. en *Poesía*, n° 2, Madrid, agosto-septiembre de 1978.

¹⁶ Cfr. Jesús García Gabaldón & Carmen Valcárcel: «La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas», en Javier Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura* (Paris-Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys, 1998), pp. 452-453.

¹⁷ E. Chicharro: *op. cit.*, p. 290. Véase asimismo la declaración c) en *ibid.*, p. 297.

prolongase la vida originadora natural de ésta»¹⁸. Y bien, es aquí donde el Postismo puede mostrar sus credenciales.

Nacido de un propósito de síntesis y prolongación de los contenidos potenciales de la Vanguardia, en él parecen concretarse muchos de los *elementos primordiales puros* que subyacen a los discursos estéticos de la Modernidad más estricta¹⁹. No en vano, fue uno de sus más dignos contemporáneos, Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973), quizá el autor más interesante de nuestro siglo XX (gran poeta, agudo crítico y excelso erudito, además de un intelectual pleno), quien acertó a ver en el Postismo la profundidad necesaria para acometer la renovación de la poesía española de posguerra²⁰. Asimismo, uno de sus epígonos inmediatos, Ángel Crespo (1926-1995), afirmaba a mediados de los 60 que el Postismo «estaba en condiciones de provocar una revisión de la poesía, del arte y de las actitudes» de su tiempo, tal como quiso el propio Chicharro²¹. Por su parte, Fanny Rubio, especialista en el estudio de las revistas y las estéticas literarias posteriores a la guerra civil, asegura que de haberse continuado el Postismo éste «habría aportado un material muy importante para la historia de los cambios estéticos» (aunque, como veremos, en verdad sí llegó a desempeñar una función mediadora en la evolución de ciertas corrientes literarias posteriores)²². No es menos cierto que tales testimonios sitúan el Postismo en torno al *pudo ser* de los eternos conjeturables. Sin embargo, como decíamos al principio, esta dimensión que permanece abierta a la pura posibilidad permite entrever significaciones más sugestivas que las fijadas en su día por el fáctico *fue*. En modo alguno el Postismo se redujo a una mixtificación sin contenidos, adquiriendo por el contrario una *significación retrospectiva* de gran atractivo a la luz de una teoría general de la Modernidad literaria: «Si tiene interés este movimiento —decía Cirlot en el año crepuscular de 1949— es principalmente por lo que no ha realizado; esto es, por lo que

¹⁸ P. Aullón de Haro: «Teoría general de la vanguardia», *La modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. de Javier Pérez Bazo, en *Analecta Malacitana*, anejo XXVIII (Málaga: Universidad de Málaga, 2000), p. 66.

¹⁹ Cfr. E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 284.

²⁰ Cirlot estuvo vinculado al grupo catalán *Dau al Set*, cuyo manifiesto se encargó de redactar. Dicho grupo fue creado en 1948 por Joan Brossa, Arnold Puig, Juan José Tharrats, Joan Ponç, Antoni Tàpies y Modest Cuixart. A propósito de este grupo catalán, puede consultarse el estudio de Lourdes Cirlot: *Dau al set* (Madrid: Cátedra, 1995).

²¹ A. Crespo: «Prólogo» a E. Chicharro: *Algunos poemas* (Carboneras: El Toro de Barro, 1966), p. 10. Esta cita aparece también en A. Crespo: «Cinco notas preliminares», *Primera Antología de mis versos (1924-1948)*, y en C. E. de Ory: «Apéndice a Historia del Postismo», *op. cit.*, pp. 275-276.

²² Fanny Rubio: *Revistas poéticas españolas. 1939-1975* (Madrid: Turner, 1976), p. 128.

significa como arquetipo de tendencialismo, de necesidad de proclamar y de ser reconocido, deviniendo así la especulación de las especulaciones»²³.

No obstante, lejos queda de nuestra intención reducirlo a mero símbolo cuya proyección resultaría en todo caso insuficiente, siendo únicamente en la perspectiva histórica donde alcanzaría —a juicio de Joaquín Marco— «el valor significativo que no tiene»²⁴. En un sentido diametralmente opuesto, se tratará de demostrar cómo las ideas postistas, concebidas a partir del propio fondo de la Modernidad, apuntan a un fundamento que las sobrepasa y que les da dirección y contenido, más allá del jugueteo superficial de los avatares externos. Recordando las palabras aurales de Chicharro en el manifiesto postista de 1945: «Nosotros hemos recogido lo que hay de latente en las posibilidades de hoy, lo hemos estudiado y lo hemos definido, dando además un nombre a la tendencia para que, al nombrarla, sus elementos y factores se coagulen en un cuerpo característico»²⁵. Si entendemos —con Bachelard— que el poeta no describe sino exalta, a toda crítica que aspire a profundizar verdaderamente en el estudio de una obra le es preciso seguir «el mecanismo de su exaltación»²⁶. Por tanto, nuestra principal tarea consistirá en conducirnos por el mecanismo de exaltación postista a fin de aprehender su *imagen mediadora*: concepto acuñado en 1911 por Henri Bergson (1859-1941) en alusión a la imagen que permite al intérprete distinguir la «intuición original» y el «espíritu de doctrina» que animan una determinada obra, o dicho de otro modo, como aquella imagen «que es casi materia por el hecho de que se deja todavía ver, y casi espíritu por el hecho de que ya no se deja tocar»²⁷. Para lograrlo, se tratará de evaluar la magnitud de tres categorías idiosincráticamente postistas (ironía, humor y juego) que, no del todo casualmente, configuran el nódulo central de la *ἐπιστήμη* literaria moderna, esto es, el rizoma de mitos y principios subyacentes (no pensados temáticamente) que articulan el discurso general de la Modernidad y que se manifiestan en determinados actos de conciencia a través de los cuales el creador vive, aprehende y expresa su tiempo²⁸.

²³ Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de los ismos* (Barcelona: Argos, 1956), s. v. «Postismo».

²⁴ Joaquín Marco: «Muerte o resurrección del surrealismo español», en *Ínsula*, n.º 316-317, marzo-abril de 1973. También recogido en AA. VV.: *El surrealismo*, ed. de Víctor García de la Concha (Madrid: Taurus, 1982), p. 169.

²⁵ E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 283.

²⁶ Gaston Bachelard: *La poética de la ensoñación* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 286.

²⁷ Henri Bergson: «La intuición filosófica» (1911), *El pensamiento y lo moviente* (Buenos Aires: Cactus, 2013), p. 134.

²⁸ Aquí tomo la expresión *episteme* con relación a ciertos rasgos atribuidos por Foucault en *La arqueología del saber* (1969): «La episteme no es una forma de conocimiento o un tipo de racionalidad que, atravesando las ciencias más diversas, manifestara la unidad soberana de un sujeto, de un espíritu o de una época; es el conjunto de las relaciones que se pueden descubrir, para una época dada, entre las ciencias cuando se las

Hacia el final del prólogo con que los filósofos franceses Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007) y Jean-Luc Nancy abrían su memorable trabajo de 1978 sobre la estética literaria del romanticismo alemán, dichos autores afirmaban la existencia en nuestro tiempo de «un verdadero *inconsciente* romántico, identificable en la mayor parte de los grandes motivos de nuestra "modernidad"», esta la cual apenas ha sabido hacer otra cosa que volver reiteradamente a los descubrimientos de aquél²⁹. Para nosotros, la ironía schlegeliana, en sí misma indefinible, constituye el fundamento del carácter de indefinibilidad que estos autores atribuyen a dicha estética y que se manifiesta en todos los temas importantes de la Modernidad que transitaron los postistas. En consecuencia, no sólo estamos obligados a *describir* los contenidos *patentes* o manifiestos del Postismo, sino más aún a *desentrañar* o *excogitar* aquellos contenidos *latentes* que entroncan con la Modernidad y que tal vez en un contexto más favorable habrían sido objeto de un mejor desarrollo programático o especulativo. Se impone entonces la necesidad de establecer un análisis operativo que, en palabras de Ortega, introduzca en nuestro trabajo «todos aquellos utensilios sentimentales e ideológicos merced a los cuales [pueda dotarse al lector] de un órgano visual más perfecto», de modo que la combinación de diversos puntos de vista nos permita extraer una *significación potenciada* de la obra postista³⁰. En tal sentido, nuestra metodología se inspira en el *círculo hermenéutico*, donde —según Heidegger— «se encierra una *posibilidad del conocimiento más originario*»³¹: «una *toma de conciencia explícita* —glosa Ardanuy López en su valioso estudio sobre la poesía de Ángel Crespo—

analiza al nivel de las regularidades discursivas. // La descripción de la episteme presenta, pues, varias características esenciales: abre un campo inagotable y no puede jamás ser cerrada; no tiene como fin reconstituir el sistema de postulados al que obedecen todos los conocimientos de una época, sino recorrer un campo indefinido de relaciones. Además, la episteme [...] es un conjunto indefinidamente móvil de escansiones, de desfases, de coincidencias que se establecen y se deshacen. Además, la episteme [...] permite aprehender el juego de las compulsiones y de las limitaciones que, en un momento dado, se imponen al discurso»; *vid.* Michel Foucault: *La arqueología del saber* (México D.F.: Siglo Veintiuno, 1997), pp. 59-60. Sergio Albano glosa este concepto del siguiente modo: «La episteme no constituye un conocimiento ni una forma de racionalidad, ni se orienta a construir un sistema de postulados y axiomas, sino que se propone recorrer un campo ilimitado de relaciones, recurrencias, continuidades, y discontinuidades»; «[es] la suma o conjunto de saberes y categorías objetivas que determinan la apertura y cierre de los conocimientos, conforme a un régimen de aparición, permanencia, vecindad, analogías, diferencias... Estas epistemes no responden a una periodización histórica, sino que su criterio de demarcación se basa en la serie de procesos discursivos que tienen lugar en su interior, y que bajo su efecto, condicionan la aparición, emergencia, y caducidad de ciertos objetos y enunciados». *Vid.* Sergio Albano: *Michel Foucault: Glosario de aplicaciones* (Buenos Aires: Quadrata, 2004), pp. 83 y 136, respectivamente.

²⁹ Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy: *Lo absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013), p. 40.

³⁰ *Cfr.* José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote* (Madrid: Revista de Occidente, 1975), p. 35.

³¹ Martin Heidegger: *Ser y Tiempo* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997), p. 176.

de lo que está implícito en cada acto de comprensión»³². Dicho método ofrece una interpretación tanto objetiva como subjetiva que se articula por medio de una serie de círculos concéntricos, los cuales debían abarcar (de forma sucesiva y en sentido creciente) la comprensión de la palabra dentro de la proposición, del texto, de la totalidad de la obra —y de la vida interior— de su autor, del género literario cultivado por éste y, ya por último, de la literatura y aún más de la cultura de su época³³. Así nos proponemos mantenerle el pulso a este enorme desafío que aceptamos con más alegre curiosidad que temor.

Del mismo modo que Freud afirmaba en 1905 la conexión de todos los sucesos anímicos, entendemos que existe una conexión orgánica de todos los fenómenos culturales, de forma que la elucidación específica de determinados valores estéticos (asumidos implícita o discursivamente como tales por parte de sus cultivadores) contribuirá a una comprensión global de los mecanismos generales que fundan un determinado estado de sensibilidad dentro de la evolución espiritual de Occidente³⁴. Así pues, trataremos de determinar aquellas *homologías de estructura* que en torno a las tres categorías antes aludidas vinculan el Postismo al resto de manifestaciones estéticas de la tradición que sus protagonistas asumieron, de manera que pueda constatarse aquel juicio de Rodríguez Padrón según el cual:

³² (Los subrayados son nuestros.) Cfr. Jordi Ardanuy: *Poesía de Ángel Crespo. Límite, símbolo y trascendencia* (Valencia: Pre-Textos, 2005), p. 22. La tal posibilidad de conocimiento originario —continúa Heidegger— «sin embargo solo será asumida de manera auténtica cuando la interpretación haya comprendido que su primera, constante y última tarea consiste en no dejar que el haber previo, la manera previa de ver y de entender previa le sean dados por simples ocurrencias y opiniones populares, sino en asegurarse el carácter científico del tema mediante la elaboración de esa estructura de prioridad a partir de las cosas mismas»; M. Heidegger: *op. cit.*, p. 176.

³³ Cfr. Catherine Collobert (dir.): *L'avenir de la philosophie est-il grec?* (Montréal: Fides, 2002), p. 44. Sobre este tema, *vid.* Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutics and criticism (and other writings)* (Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1998), *passim*, especialmente pp. 140-154 y 231 *et seq.* Recomendando la lectura de Gonzalo Mayos Solsona: «El abismo y el círculo hermenéutico», en G. Mayos Solsona & Antonio Penedo Picos & José Luis Trullo-Herrera: *Los sentidos de la hermenéutica* (Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991), pp. 13-54. Recordemos que para Schleiermacher, «la desenvuelta alegría brinca y se agota en movimientos en círculo, que abrazándose se apodera de sí y se deja escapar, que sin ton ni son despiende esta nota más alta o aquella otra más baja»; Fr. Schleiermacher: «Entusiasmo y cognición paradigmática», en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ed. y ant. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), p. 47. También el mito nietzscheano del *eterno retorno* pone el énfasis en esta circularidad formal como metáfora geométrica de la infinitud. Pero es la teoría schlegeliana de la ironía romántica, como veremos, la que mejor actualiza este símbolo al ilustrar la dinámica de autocreación y autodestrucción propia de la ironía con el geometrismo del centro (circunferencia, elipsis, parábola, hipérbola...), en referencia al *Zentrum* regulador que no es otro que el infinito de la reflexión.

³⁴ Según Freud, merced a dicha conexión de todos los sucesos anímicos «un descubrimiento realizado en un dominio psíquico cualquiera adquiere, con relación a otro de diferente dominio, un valor extraordinariamente mayor que el que en un principio nos pareció poseer aplicado al lugar en que se nos reveló»; *vid.* Sigmund Freud: *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Madrid: Alianza, 2000), pp. 14-15.

toda esa frivolidad, ligereza, inconsecuencia que rutinariamente se cuelga al postismo junto al *sambenito* de lo proscrito, se carga y llena de valores, se potencia y toma carácter; se descubre como algo pensado, hecho, fruto de un paciente y riguroso trabajo, con atención y cuidado sumos. Todo se puede estudiar y analizar y las piezas encajan, el conjunto es felizmente coherente, pero no por casualidad, sino porque se ha encontrado la fórmula, se ha visto lúcidamente un camino³⁵.

Con el propósito de examinar los elementos comunes que nuestro movimiento de posguerra compartía con otros discursos de la Modernidad, me serviré de las principales fuentes que conforman el aparato programático y documental del Postismo: manifiestos, artículos, reseñas o entrevistas aparecidos en las publicaciones de la época, sin obviar, por supuesto, sus dos órganos de difusión (las revistas *Postismo* y *Cerbatana*). Igualmente importantes serán las antologías posteriores a la fecha de inicio del citado movimiento, así como las sucesivas ediciones de la poesía de Chicharro y de Ory, sus artículos, ensayos, diarios personales..., la obra de escritores y poetas afines al Postismo, y todos aquellos estudios dedicados a la poesía de posguerra o de la segunda mitad del siglo XX que de forma significativa lo mencionan, sin olvidar los acreditados trabajos de Rafael de Cózar, Jaume Pont y María Isabel Navas Ocaña, a partir de los cuales he podido acceder a los más estimulantes argumentos y a una copiosa bibliografía sobre el ismo en cuestión.

³⁵ Jorge Rodríguez Padrón: «La poesía libre y solitaria de Carlos Edmundo de Ory», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 253-254, Madrid, enero-febrero de 1971, p. 341.

0.1.2. La presencia de la ironía romántica en el Postismo (algunas notas preliminares)

La *ironía romántica* es quizá el tema más atractivo y a la vez intrincado de uno de los períodos sin duda más apasionantes de la historia de la literatura universal. Resulta por ello extraño que una cuestión tan apremiante haya sido escasamente explorada por nuestros investigadores, aunque a las muy meritorias excepciones debemos sumar la creciente atención que dicho objeto viene despertando en los últimos lustros, especialmente en forma de artículos y de alguna que otra inclusión en obras más extensas y ambiciosas. A nuestro juicio, no es del todo casual que este paulatino interés acontezca en paralelo a la recuperación del romanticismo y, no menos importante, a la reivindicación de las vanguardias históricas, que sí tuvieron una importancia decisiva en la evolución literaria de muchos de nuestros autores-insignia (especialmente en la de los poetas del 27), pero cuyo inmenso legado permaneció largo tiempo sumido en la más injustificable de las exclusiones. Sin duda, la recepción crítica de un movimiento estético-literario como el Postismo, muchas veces objeto de una perniciosa incomprensión, se ofrece como el óptimo exponente de la intransigencia que antaño campeaba por nuestros centros de formación y radiación cultural¹.

Por tanto, una de las premisas fundamentales de la que partiremos es la relación genética que las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX (incluido especialmente el Postismo) guardaban con el Romanticismo universal, cuyas ideas estéticas, muchas de ellas formuladas en el último lustro del dieciocho, encontraron su asiento definitivo al albor de la nueva centuria en que se consumaría la crisis del racionalismo ilustrado. Afirmaba Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) en su *Automoribundia* (1948) que el secreto de su época reside en el hecho de ser «romántica sin saberlo»². Ello parece constatare a la luz de las palabras que Carlos Edmundo de Ory escribiría apenas un año más tarde: «El poeta ha soltado su canto en los aires y siente toda

¹ Aún hoy sigue sin hacerse entera justicia a la Vanguardia, de cuya agitadísima pleamar, fecunda en manifiestos y propuestas estéticas audaces, se cumple en fechas próximas el primer centenario. En tal sentido, contribuya nuestra Tesis a la reparación de una vertiente capital de nuestras letras, cuyo eco se percibe en nuevas y enérgicas voces que, hastiadas de la monocorde prosodia de ciertos realismos de andar por casa, se nutren de tradiciones, obras y autores ciertamente más fértiles, pero silenciados por el inmoderado afán de protagonismo de las huestes que desde mucho tiempo atrás permanecen aferradas a las estructuras del *stablishment* literario. Me asiste el convencimiento de que al calor de ciertos soles escondidos (Juan-Eduardo Cirlot, Manuel Álvarez Ortega, Arcadio Pardo, Narzeo Antino o Carlos Edmundo de Ory, por citar sólo algunos ejemplos) se hace más fácil alcanzar hoy la autenticidad vital, el calado intelectual y la altura de estilo que más urgentemente convienen a esta época de *mediocritās* autorizada.

² Ramón Gómez de la Serna: *Automoribundia* (Madrid: Mare Nostrum, 2008), p. 494.

la dicha de verlo ascender; lo ve que se funde en el éter como el humo, sustrayéndose a la tierra y confiándose a *lo invisible inmenso*: mas pronto se hunde «en un pozo de *desconsuelo*» por «el *ideal que no se logra*»³. Para Jaume Pont, esta aspiración a la Idea absoluta e infinita respondería a un *arrebato religioso* que, con todo, no consigue mitigar el sentimiento de inseguridad del poeta ante la enigmática naturaleza del supremo objeto de su anhelo (sentimiento que, por lo demás, dotaría a la poesía de Ory de una de sus más valiosas cualidades)⁴. En modo alguno se menciona aquí el sustrato romántico que inspiraba aquel pensamiento en torno a un concepto para nosotros fundamental y del que se deriva la especial coloración melancólica con que el poeta atempera su índole desesperada, a saber: la ironía nacida del *conflicto radical* entre la humana imperfección del hombre y su superior destino⁵. Sin embargo, en otra ocasión el crítico catalán se muestra más acertado cuando, a fin de destacar un aspecto radicalmente importante de la poesía de Ory, menciona la idea de *totalidad* como «construcción de un sentido en el que se emplazan vida y poesía, ética y estética. En esto, como en tantas cosas, Ory es hijo de una tradición que tiene en el Romanticismo (el romanticismo alemán, sobre todo) su más auténtica raíz»⁶.

Y es que la ironía, lejos de reducirse a un detalle aislado de la personalidad poética de Ory, define la complejidad de la misma y hasta la propia idiosincrasia del Postismo. Según los términos en que Silvano Sernesi glosó la *image-clé* de dicho movimiento («un hombre que se ríe sentado y fuma con la mano y con la boca»⁷), esta ironía ejerce un contrabalanceo entre las ensoñaciones visionarias y una resignada nihilidad: «¡Pobre señor alegre! ¡Pobre alegre imagen de nuestros sueños y de nuestras agitaciones! Detrás de su risa de hombre feliz hay todo el llanto de una desconcertante *impotencia*, todo el furor de un *impotente* deseo»⁸. Por su parte, Eduardo Chicharro comprendió que el pensamiento es finito e infinito a la vez: «infinito en su capacidad de imaginar cosas finitas, [...] finito en

³ C. E. de Ory: «Valor poético de lo repulsivo», en *Juventud*, n.º 282, Madrid, 7 abril de 1949 (el énfasis es nuestro).

⁴ Vid. J. Pont: «Prólogo» a C. E. de Ory: *Música de lobo. Antología poética (1941-2001)* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2003), p. 23. Distíngase del homónimo título editado por el Grupo N. O., a saber, C. E. de Ory: *Música de lobo* (Madrid: Gráficas San Enrique, 1970). Para distinguir una edición de otra, nos referiremos al primero como *Música de lobo. Antología...*, y al segundo como *Música de lobo*.

⁵ Vid. Karl Wilhelm Ferdinand Solger: «L'ironie et le passage vers la métaphysique», *L'art et la tragédie du beau*, ed. de Anne Baillot (Paris: Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2004), pp. 162-163; y Ernst Behler: *Ironie et modernité* (París: Presses Universitaires de France, 1997), pp. 226 y 237. Vid. *infra* «1.1.5. De la ironía romántica a la ironía superior: el humorismo».

⁶ J. Pont: «La poesía de Carlos Edmundo de Ory», en *Documentos Carlos Edmundo de Ory*, especial de la *Revista Atlántica* dedicado al poeta gaditano, n.º 27, 2004, p. 17.

⁷ E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 283.

⁸ Silvano Sernesi: «Entrevista a un hombre que se ríe sentado y fuma con la mano y con la boca», en *La Cerbatana*, Madrid, 1945, p. 11 (el énfasis es nuestro). Puede también verse en J. Pont: *El Postismo...*, p. 419.

cuanto a Dios»⁹. Como en el caso de Ory, no es una cuestión religiosa lo que aquí palpita, sino fundamentalmente estética, ligada a la dialéctica de autocreación y autolimitación entrañada en la ironía romántica de Schlegel: «Piensa lo finito formado en lo infinito, así piensas al hombre»¹⁰. Para el fideísmo religioso, *lo absoluto* se identifica con un *ente supremo*, creador y sustentador de todas las cosas, hacia el que el hombre tiende naturalmente en cuanto que ente finito. Sin embargo, la visión romántica de lo infinito que impregnaba el pensamiento de Chicharro y Ory (sólo tangencialmente religiosa) supone que dicha categoría, lejos de ser —digamos— una entidad absoluta, expresa el *fundamento absoluto* de todas las cosas (el *ser* de *lo ente*, es decir, la eterna aspiración a la unidad que late en el interior del hombre como deidad intrínseca). Decía Friedrich Hölderlin (1770-1843) a través de su célebre *alter ego*: «hay en nosotros algo, la ambición irresistible a ser todo, que, como el Titán del Etna, brota enojada desde las profundidades de nuestro ser»¹¹. Impelido interiormente hacia lo absoluto, el poeta romántico demanda que su obra constituya nada menos que la realización plena de la Idea, la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), de modo que en ella se cumpla la confesada aspiración de ser *uno* con el Todo (aun desde la diferencia). Su arte representa entonces una suerte de *mediación* entre lo finito y lo infinito (entre el ser humano y la divinidad que habita en él), siendo la imaginación el órgano espiritual con que el poeta aprehende en formas estéticas los destellos de la anhelada Totalidad¹². Ory dejaba bien clara esta postura en un apunte de su Diario fechado el 10 de noviembre de 1949:

Yo parto del romanticismo germano y universal. De la idea teórica y activa del espíritu libre. Del ansia del infinito y de la eterna *Sehnsucht* [anhelo]. Del amor eterno y de la eterna inestabilidad amorosa de la vida terrena.

Leopardi; Novalis también.

⁹ E. Chicharro: *Música celestial y otros poemas*, ed. Gonzalo Armero (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974), p. 191.

¹⁰ Friedrich Schlegel: «Ideas», en AA. VV.: *Fragments para una teoría...*, p. 235.

¹¹ Friedrich Hölderlin: *Hiperión o el eremita en Grecia* (Madrid: Hiperión, 2007), p. 36. Ha escrito también el escritor judío Edmond Jabès (1912-1991), amigo de los surrealistas y una de las referencias del pensamiento de Maurice Blanchot (1907-2003): «¿y si lo divino, en su irresistible atracción, no fuera sino el atroz deseo del hombre por superarse, su única oportunidad de entrever la Perfección para acercarse a ella? Dios sería, no supremo objeto de deseo, sino *deseo supremo sin objeto*» (el énfasis es mío); Edmond Jabès: *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2002), p. 141. Como testimonio de la admiración de Blanchot (citado por Ory en diversas ocasiones) hacia Jabès, *vid.* Maurice Blanchot: *La amistad* (Madrid: Trotta, 2007). *Cfr.* C. E. de Ory: *Iconografías y estelas* (Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1991), pp. 43, 46 y 52; e *id.*: *Diario (1944-2000)*, vol. II [1955-1975] (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2004), p. 308. Sobre las categorías metafísicas antes referidas de «ser» y «ente», recomendando la lectura de M. Heidegger: *Identidad y diferencia* (Barcelona: Anthropos, 1990).

¹² Tal como exponen Nancy y Lacoue-Labarthe apoyándose en algunas de las «Ideas» de Fr. Schlegel, el artista encarna para el Romanticismo la figura del «mediador» absoluto; *vid.* Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: «La religión en los límites del arte», *Lo absoluto literario...*, pp. 240-241 y 245-246.

Mi poesía parte del hombre humano. De la nostalgia y de la angustia, y
aspira a ser escuchada por Dios.

Yo soy todo anhelo, inteligencia amorosa.

Toda la ternura de Baudelaire, toda su sensualidad¹³.

En un poema carloedmundiano con fecha de noviembre de 1973, encontramos estos
versos caligráficos:

ab	in	in	no
so	fi	tan	ser
luto	nito	gible	
absoluto			
	infinito		
		intangible	
			no-ser ¹⁴

Pero dado que allí donde se espera la *absoluta revelación* emerge el espíritu de lo imperfecto, el poeta (como antes el filósofo con respecto a su capacidad pensante) se desilusiona de su propia potencia, consciente finalmente de su limitación e inesencialidad para con la Forma absoluta. El acto creativo deviene entonces la escenificación de una carencia, nunca la plena realización de un deseo, de modo que aquel supremo anhelo (antes fuente de gozo preliminar) permanece como tensión irresoluble, lo cual propicia la ironía, es decir, «el dispositivo por el cual estalla súbitamente un acto de conciencia, una toma de distancia donde el sujeto involucrado tiene dos opciones: el desgarramiento o el humor»¹⁵. Únicamente este último permite salvar, por medio de una progresión infinita, la trágica contradicción de un sujeto que busca lo incondicionado en el mundo determinado de las apariencias. De este modo, el efervescente psiquismo por el cual los postistas —según el testimonio de Francisco Nieva— accedían al sentimiento de lo numinoso y vivían «como alucinados, aspirando siempre a lo grande, a lo sorprendente, lo misterioso, lo esotérico, lo anticonvencional y rupturista», se acompañaba siempre de ese otro «sentimiento extrañamente lírico» que, sobre la base de un espíritu lúdico, confería a la obra postista un *ambiguo énfasis*¹⁶.

¹³ C. E. de Ory: *Diario (1944-2000)*, vol. I, p. 68.

¹⁴ *Id.*: «17.X.73», perteneciente a *Arte de la fuga o rig* (1973-1976), en *Energeia (1940-1977)* (Barcelona: Plaza & Janés, 1978), p. 210.

¹⁵ Julián Malatesta: «La ecología de la imagen y las estructuras icoecotónicas del poema», *La imagen poética* (Cali [Colombia]: Universidad del Valle, 2007), p. 134.

¹⁶ Fco. Nieva: «Los postistas», en *Las cosas como fueron* [memorias] (Madrid: Espasa, 2002), p. 66; e *id.*: «Sobre Ory», en *Revista Atlántica*, n° 27, 2004, p. 9. Sobre la vinculación de Nieva al postismo, *vid.* J. Pont: «Nieva, en el postismo», *Espejo y laberinto. Estudios sobre literatura hispánica contemporánea* (Lleida:

Ello se confirma a la luz de las palabras con que Eduardo Chicharro definió el *sentimiento irónico* como un «juego opulento y vario, propio del “niño caprichoso”», que hace oscilar el arte «entre la grandiosidad y la ironía»¹⁷. Este juego policromo era especialmente notable en la poesía de Carlos Edmundo de Ory, cuyas imágenes —a juicio de Jaume Pont— muchas veces «aparecen como fogonazos líricos, columpiándose en la risa y en el llanto», mientras que en otras «se deslizan soterradas de ironía, de autocompasión descreída, con ese humor carloedmundiano hijo del desencanto y del grotesco de un mundo que contempla lo sublime vuelto del revés»¹⁸. Fue el propio Ory quien escribió los versos: «Lo mismo soy sublime que grosero/ dramaturgo del llanto y de la risa»¹⁹. He aquí, pues, una muestra de aquella ironía que Fr. Schlegel definió como la *forma* [esencia] *de la paradoja* (entiéndase, del *paradoxos logos*, que significa proposición admirable o extraordinaria, es decir, extraña a la opinión común y al sentir general de los seres humanos)²⁰. A grandes rasgos, los postistas se expresaban en el mismo lenguaje que instauraron los románticos: «[el] lenguaje de los sueños, los símbolos y las metáforas, en

Edicions de la Universitat de Lleida, 2012), pp. 183-188; Amador Palacios: «El compromiso de Nieva con el Postismo», en *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, nº 26, 2003, pp. 24-26; y José Luis Calvo Carilla: «Nieva narrador: Las complicidades postistas», en AA.VV.: *Francisco Nieva* (Madrid: Editorial Complutense, 2005), pp. 3-36.

¹⁷ E. Chicharro: «¿Hasta dónde se contradice Salvador Dalí?», en *Correo Literario*, nº 1, Madrid, p. 6.

¹⁸ J. Pont: «El anillo de Ory», AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001), p. 136.

¹⁹ C. E. de Ory: «Lo mismo soy sublime que grosero», *Metanoia* (Madrid: Cátedra, 1990), p. 248. Tal como decía uno de los representantes genuinos del veintisiete, José Bergamín (1897-1983): «Una paradoja es como un paracaídas. Sirve para no romperse la cabeza. La paradoja es el paracaídas del pensamiento. Si, al arrojarnos al vacío, no se nos abre oportunamente para sostenernos en el aire, estamos definitivamente perdidos»; «La paradoja es para el pensamiento como un paracaídas; porque lo salva del peligro, provocándolo: paradójicamente. Es naturalmente peligroso pensar en paradojas, como es peligroso arrojar al vacío en paracaídas; pero es mucho más peligroso lo contrario: pensar sin ellas; arrojar al aire sin paracaídas como al apasionado pensar sin paradojas. Pensar sin paradojas es arriesgarse a romperse definitivamente la cabeza. Lo único que no es peligroso, en definitiva, es no pensar. Y no volar». *Vid.* José Bergamín: *Aforismos de la cabeza parlante* (Madrid: Turnos, 1983), pp. 39 y 57, respectivamente. En la línea de este elogio moderno de la paradoja se sitúa un pasaje de *El retrato de Dorian Gray* (1890-1891), obra del escritor, poeta y dramaturgo irlandés Oscar Wilde (1854-1900). En el capítulo tercero, el personaje de Sir Thomas esboza un panegírico de la idiosincrasia estadounidense, caracterizada por el dominio de la razón pragmática y del sentido común sobre la sensibilidad. Este encarecimiento del carácter americano suscita unas singulares declaraciones de Lord Henri acerca de la «razón bruta», que considera moralmente mucho más reprochable que la llamada «fuerza bruta» por cuanto en ella subyace «algo bestial, algo que queda siempre por debajo de la inteligencia». Contrariado, Sir Thomas censura veladamente el juego paradójico de su interlocutor ya que, según él, no conviene a un tema tan serio, a lo que el erudito Mr. Erskine replica: «Al fin y al cabo, el camino de la paradoja es el camino de la verdad. Para conocer la realidad es preciso verla en la cuerda floja. Hasta que las verdades no se hacen acróbatas no podemos juzgarlas»; Oscar Wilde: *El retrato de Dorian Gray* (Madrid: Akal, 1998), p. 60.

²⁰ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, seguido de *Sobre la incomprendibilidad* (Barcelona: Marbot Ediciones SCP, 2009), p. 36; e *id.*: «Fragmentos del Lyceum», en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 74. Esta pasión de la paradoja cultivada por la *lógica superior* a que constantemente aspira la filosofía romántica remite en última instancia a la cópula superior del pensamiento que estaría llamada a destruir el principio de contradicción (si bien, a fuerza de hacer estallar —*paradójicamente*— las contradicciones). *Vid. infra* «2.2.11.2. Lo surreal y lo maravilloso».

una extraña alianza de lo sagrado con lo profano y de lo sublime con lo obscuro»²¹. Merced a este lenguaje con que los postistas realizaban constantes transposiciones lúdicas en la estructura de los contenidos, la paradoja se convertiría en el principal instrumento expresivo de la nueva poesía: «Lo grave será aludido con superficialidad, el mundo del espíritu con visiones escatológicas, el objeto más banal con absoluta trascendencia»²². Baste citar, en este sentido, los siguientes ejemplos: «¡Lléname el *alma* de tus vastos orines!»; «qué rubores en mi *alma* qué tomate»; «*Pitiminí del universo*»²³.

Pero, ¿de qué modo la ironía romántica está presente en los discursos estéticos de la Modernidad? Y aún más, ¿qué entendemos exactamente por Modernidad y con relación a qué aspectos relevantes podemos decir que el Postismo se inscribe totalmente en ella?

²¹ Octavio Paz: «La revuelta del futuro», *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974), pp. 56-57.

²² J. Pont: *El Postismo*..., p. 229.

²³ C. E. de Ory: *op. cit.*, pp. 126, 148 y 220, respectivamente (todos los subrayados son nuestros). Asimismo, destaca el poema «Biografías», en el que Ory desacralizaba algunas de las grandes figuras de la poesía y la cultura (Virgilio, San Juan de la Cruz, Hölderlin, Dostoyevski, Freud...); *ibid.*, pp. 64-65.

0.2. LA IRONÍA ROMÁNTICA EN LOS ALBORES DE LA MODERNIDAD

La Modernidad suele definirse en términos negativos con respecto a una tradición anterior a la que generalmente se opondría. Desde un punto de vista retrospectivo, este concepto parahistórico (entendido a la vez como hipotética ruptura con el pasado y como proyección mítica hacia un futuro del que sería anunciador) encierra la paradoja según la cual —citando a Jauss— «la pretensión que formula viene continuamente desmentida de un modo evidente por su retorno histórico»¹. Aún más, como ha señalado Calinescu, dicho concepto es doblemente negativo en tanto que importa una oposición en su propio seno, pudiéndose hablar entonces de una Modernidad *constitutivamente* dual y ambigua: por un lado, la Modernidad estética, basada en el principio de autonomía del arte y radicalmente enfrentada a los discursos de la praxis capitalista; por otro, una modernidad propiamente burguesa, basada en la doctrina del progreso, en el cientificismo y en la tecnolatría, en el racionalismo pragmático y en el ideal de democracia fraguado en un humanismo abstracto². Huelga decir que nuestro interés se circunscribe a la primera, para cuya elucidación creemos se hace preciso atender a los aspectos filosóficos que la determinan, así como —en medida algo menor— al contexto histórico que propició su desarrollo, esto lo cual implica una relación —tensa más que harmónica— con el proyecto burgués³.

Como primer apunte, es importante señalar que la filosofía moderna supuso un cambio de paradigma con respecto a la clásica, definida desde Parménides y la tradición

¹ Hans Robert Jauss: «Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad», *La Literatura como provocación* (Barcelona: Península, 1976), p. 13. Posteriormente, este mismo autor hará coincidir el inicio de la modernidad con el final del antropocentrismo, marcado por el fin de la unidad entre el hombre y el universo; *vid. id.: Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* (Madrid: A. Machado Libros, 2004).

² *Vid.* Mateu Calinescu: «Las dos modernidades», *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* (Madrid: Tecnos-Alianza, 2003), pp. 55 *et seq.* Este autor cita a su vez la obra de Adrian Marino *Modern, modernismo, modernitate* (Bucharest: Editura Univers, 1970), en la que este autor reflexiona acerca de cuestiones terminológicas derivadas del concepto de modernidad.

³ Con Marchán Fiz, la estética de la modernidad «se inscribe en el horizonte de un proyecto de emancipación en el cual el Ideal supone y se opone, sea de un modo idealista o materialista, a la sociedad burguesa que la ha legitimado [y] aspira a vencer los antagonismos cosechados en la prosaica realidad histórica del ascenso de la burguesía»; Simón Marchán Fiz: *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), p. 82. Asimismo, ha escrito Art Berman: «Modernism accuses modernity of shortsightedness, of which modernism is the overcoming. Modernity had failed to recognize its limitations, its intellectual onesidedness; overcoming this deficiency is both to rectify modernity and to accelerate it. Modernism is modernity's deconstruction of itself: some portion of modernity expresses its self-doubt, its apprehension about weaknesses in the very principles once designed permanently to cure doubt. [...] Modernism intends, however, not to become a rescuing alternative to modernity, but rather a component of it, its informing structure»; Art Berman: «Modernity and Modernism», *Preface to Modernism* (Urbana: University of Illinois Press, 1994), pp. 7-8.

platónico-aristotélica como una *filosofía del ser* cuyo centro de gravedad era el *ente* (la cosa-en-sí). A partir del lema cartesiano *cogito ergo sum*, la evolución de la filosofía moderna devino en una *filosofía del sujeto* (en quien se produciría la toma de conciencia del *objeto* del conocimiento) y posteriormente en una *filosofía del acto* (según aquel *ponerse absoluto* del Yo a la vez que un *poner* el no-yo dentro de sí)⁴. Una vez el hombre ha desplazado la *res* (!) del centro de las disquisiciones metafísicas, el concepto de *ente* dará paso a la noción de *objeto* (*obiectum*), cuya determinación consistirá en ser pensado por el sujeto productor del pensamiento (éste por el cual dicho objeto puede ser pensado). En tal sentido, y aun simplificando la cuestión, el Idealismo de finales del siglo XVIII y principios del XIX desarrolla la filosofía de la subjetividad en su proyecto de superación del idealismo crítico kantiano (superador, a su vez, del idealismo empírico o psicológico) y cuya evolución se articula fundamentalmente en torno a los tres grandes hitos del pensamiento filosófico moderno: Fichte (especialmente el de la primera filosofía), el joven Schelling y, por último, Hegel. Si el dogmatismo (junto a sus variantes materialista y realista objetivista) concebía la cosa-en-sí como independiente del sujeto, reducido a una conciencia meramente pasiva y relegada a la aprehensión sensible de un objeto que, en tanto fenómeno *dado* en la conciencia, permanecía incognoscible, opaco a todo conocimiento profundo, la revolución idealista partía de la premisa según la cual todo objeto no sería más que una extrapolación de la conciencia soberana (órgano de un sujeto *productor* de lo real): nada escapa al Yo, pues todo es Yo.

Este principio clave del Idealismo trascendental siguió despuntando en el horizonte de la vanguardia histórica, tal como refleja el manifiesto dadaísta que, bajo el elocuente título «Moi», redactara Louis Aragon (1897-1982) para el nº 13 de la revista *Littérature* (mayo de 1920):

Todo lo que no es yo es incomprensible.

Aunque vaya a buscarla a las orillas del Pacífico o la recoja en los límites de mi existencia, la caracola que aplicaré a mi oreja retumbará con la misma voz que tomaré por la del mar y que no será más que el sonido de mí mismo.

[...] El lenguaje aunque no lo parezca se reduce a sólo Yo y si repito una palabra cualquiera ésta se despoja de todo lo que no es yo hasta convertirse en un sonido orgánico en el que mi vida se manifiesta.

No hay más que yo en el mundo [...]⁵.

⁴ Vid. *infra* «1.1.2. Ironía y reflexión a partir del *Yo absoluto* de Fichte y Schelling».

⁵ Recogido en Georges Hugnet: *La aventura Dadá* (Madrid: Júcar, 1973), p. 180.

Esta línea continúa en sus primeros años de actividad surrealista, de la que da cuenta el hermoso libro *Le paysan de Paris* (1926): «la primera persona del singular expresa para mí todo lo concreto del hombre. Toda la metafísica está en primera persona de singular. Toda poesía también»⁶. Según citaremos más adelante, Breton sitúa el inicio de la poesía moderna en el «Yo soy», mientras que Benjamin Péret pondrá a uno de sus libros más surrealistas el elocuente título *Je Sublime* (1936)⁷. Tampoco la vanguardia española fue ajena a este egocentrismo —en el sentido más positivo de la expresión— propio del espíritu romántico-idealista, si nos atenemos a las declaraciones del ultraísta cordobés Antonio Martínez Cubero (¿-?), quien afirmaba en el nº 30 de la revista *Grecia* (octubre de 1919): «El *ultraísta* es padre de *Su Yo*»⁸. El propio Martínez Cubero, en noviembre del mismo año, insistía dentro de las páginas de la revista *Cervantes*: «La locura es un pronombre: anhelo de primera persona: Yo»⁹. Asimismo, Guillermo de Torre llegará a identificar el Ultraísmo con un enfático Yoísmo: «Y en la exclamación del YOÍSMO, genuino vértice donde abocan todas las corrientes de vanguardia, sinteticemos nuestro augural alarido que desvirgará los horizontes intactos»¹⁰.

Toda escisión del Yo con respecto al mundo es vivida por el hombre moderno de una forma doblemente irónica: como conciencia de la pérdida de la antigua unidad universal, y como pura tendencia y aspiración a la plenitud ideal. Merced a la absolutación del sujeto, la Modernidad se convierte en la era del análisis, del entendimiento, de la *crítica*¹¹. Por ello, esta época tiende a problematizarlo todo, como bien supo decir el poeta

⁶ Louis Aragon: *El campesino de París* (Barcelona: Bruguera, 1979), p. 209.

⁷ Cfr. A. Breton: «Introduction aux “Contes bizarres” d’Achim d’Arnim» (1933), *Point du jour* (París: Gallimard, 1970), p. 129; y Benjamin Péret: *Je Sublime* (París: Éditions Surrealistes, 1936). Este último puede verse en *id.*: *Œuvres complètes* (París: José Corti, 1992). Vid. *infra* «1.2. Ironía y reflexión a partir del Yo absoluto de Fichte y Schelling».

⁸ Vid. Antonio Martínez Cubero: «Intenciones “Ultra”», en Paul Ilie (ed.): *Documents of the spanish vanguard* (Chapel Hill: University of North Carolina, 1969), p. 109.

⁹ A. Martínez Cubero: «Propósitos para los hermanos del Ultra» (1919), en *op. cit.*, p. 113.

¹⁰ Guillermo de Torre: «Ultra-manifiestos», en *Cosmópolis*, nº 29, tomo VIII, 1921. Véase en Pablo Corbalán: *Poesía surrealista en España* (Madrid: Ediciones del Centro, 1974), p. 55.

¹¹ «La modernidad comienza como una crítica de la religión, la filosofía, la moral, el derecho, la historia, la economía y la política. La crítica es su rasgo distintivo, su señal de nacimiento. Todo lo que ha sido la Edad Moderna ha sido obra de la crítica, entendida ésta como un método de investigación, creación y acción. Los conceptos e ideas cardinales de la Edad Moderna —progreso, evolución, revolución, libertad, democracia, ciencia, técnica— nacieron de la crítica. [...] Crítica de la Metafísica y sus verdades impermeables al cambio: Hume y Kant. Crítica del mundo, del presente y el pasado; crítica de las certidumbres y valores tradicionales; crítica de las instituciones y las creencias, el Trono y el Altar; crítica de las costumbres, reflexión sobre las pasiones, la sensibilidad y la sexualidad: Rousseau, Diderot, Laclos, Sade; crítica histórica de Gibbon y Montesquieu; descubrimiento del *otro*: el chino, el persa, el indio americano; cambios de perspectiva en la astronomía, la geografía, la física, la biología... Al final, la crítica encarna en la historia: la Revolución de Independencia de los Estados Unidos, la Revolución francesa y el movimiento de independencia de los dominios americanos de España y Portugal»; O. Paz: «Modernidad y Romanticismo», «Ruptura y convergencia», en *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (Barcelona: Seix Barral, 1990), pp. 32-33.

español y ultra-post-modernista Antonio Espina (1894-1972) en una reseña de 1923 a la antología mundial de poesía contemporánea editada un año antes por el francoalemán Ivan Goll (1981-1950): «Todo deriva, lógica y naturalmente, hacia el problema. Existe una tendencia común a valorar en frío, insensible, implacablemente. Los problemas se multiplican luego por sí mismos en infinitas perspectivas»¹². Aunque muchas veces esto sucede a precio de habitar un mundo fragmentado, disperso, determinado y finito..., o aún peor, a precio de la conciencia lacerante de esa fragmentación, de esa dispersión, de esa determinación y finitud. «Por eso —añade Espina— el poeta contemporáneo, confuso y desorientado —contradictorio—, busca su yo disperso, y como no lo encuentra, fabrica un yo artificial para seguir marchando. Mixtifica»¹³. Qué duda cabe de que la ironía romántica, a la que el poeta madrileño no cita explícitamente, constituye el sustrato en que arraiga su concepción estética y su lectura de la modernidad vanguardista. El sujeto moderno es un ser dinamitado y proyectado en todas direcciones, pero consciente de su desintegración; un ser escindido pero conocedor de esa escisión ontológica que lo separa de sus metas, del todo desmedidas; un ser imperfecto que se demanda a sí mismo un desarrollo incompatible con las leyes que rigen el mundo, aunque sabedor de su finitud y contingencia. Ahora bien, el espíritu moderno se define asimismo por su acuciante necesidad de trascender dichos males, lo cual pasaba por rebatir en sus propios términos la supuesta autonomía del sujeto con respecto a lo dado. El desarrollo de la Modernidad como una fase extensa y especialmente contradictoria en la evolución de las ideas es la historia de una apercepción problemática: a fin de penetrar en lo real, el sujeto debía hallar un puente áureo que mantuviera ligados la conciencia y el mundo. Tanto el Realismo filosófico como el Idealismo conducirán a sendos callejones sin salida: el fideísmo o la desilusión, según el caso. Por ello, la Modernidad se ve impelida a volar los viejos puentes del criticismo kantiano para explorar con inédito ardor los secretos caminos de la poesía, esa maravillosa productora de nihilidad. Y así llegamos hasta la eclosión dadaísta-surrealista, donde es la propia relación sujeto-objeto (en la que debía fundarse toda la teoría del conocimiento) la que no puede ser pensada, al menos en los términos habituales.

¹² Antonio Espina: «Ivan Goll: *Les cinq Continents. Anthologie mondiale de poesie contemporaine*» (1923), en *Poesía completa y epistolario* (Madrid: Calambur, 2006), p. 343.

¹³ *Ibid.*, p. 344. El interés que nos despierta este poeta, autor de *Umbrales* (1918), libro saludado por Juan Ramón Jiménez, y *Signario* (1923), publicado por este último a través de la revista *Índice*, nos obliga a reivindicar la relevancia —tan regateada por sus contemporáneos— de su figura literaria, apenas hoy rescatada del olvido por sendas ediciones poéticas a cargo de Gloria Rey Faraldos (Fundación Santander Central Hispano, 2000) y, sobre todo, Eduardo Hernández Cano, manejada por nosotros. No es casual que sigamos citando a Espina a lo largo de nuestra investigación.

La Modernidad hace crítica de su propio criticismo, hace abstracción de sí misma y se reinventa en el mito y en la magia.

Con todo, la filosofía de Immanuel Kant (1724-1804) seguiría jugando una importante función mediadora, por más que su labor precursora no llegara a ensalzarlo como guía espiritual de su tiempo. Ciertamente es que idealistas y románticos se formaron asimismo con referencias no kantianas (Lessing, Jacobi, Herder, Leibniz..., o los místicos Böhme y Hamann, sin olvidar el *Sturm und Drang*, entre otras fuentes), pero finalmente las sintetizaron con los principios propiamente kantianos a fin de superar la propuesta ilustrada. Así pues, minimizar el alcance de su impronta o incluso desvincularlo del pensamiento alemán de la época (como si se tratara de un cuerpo excéntrico a la propia órbita de la cultura alemana¹⁴), difícilmente haría justicia a una de las personalidades que más presencia tuvo en el horizonte cultural y filosófico del momento. Cabe recordar que la lectura de la *Crítica de la razón práctica* (1788) supuso un punto de inflexión vital para Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), en tanto que su Doctrina de la Ciencia (fermento filosófico del *Frühromantik*) difícilmente podría concebirse de otro modo que como un desarrollo del criticismo kantiano, o al menos así lo entendieron Schlegel, Novalis y demás jóvenes del Círculo de Jena (a quienes, antes que Fichte, Reinhold introdujo en el kantismo). Por tanto, los posteriores ataques del propio Fichte y de otros contemporáneos insignes como Jacobi o Reinhold sólo destacan aún más, si cabe, el valor de referencia de Kant, quizá el más influyente de la época moderna, y a partir de quien la filosofía europea fue adquiriendo un inequívoco acento alemán¹⁵. Por supuesto, tampoco la poesía sería indiferente al impacto del cometa kantiano, que alteró su órbita. En una carta del 6 de septiembre de 1967 dirigida al poeta Fouad el-Etr (junto a quien Octavio Paz escribiría en 1980 el poema «Festín lunar»¹⁶), el crítico, filósofo y traductólogo francés Antoine Berman (1942-1991) escribió:

Imagine une poésie post-kantienne, ou même kantienne. Il semble inconcevable que le cours de la poésie puisse être partagé en deux par une philosophie, mais c'est pourtant le cas: Novalis et Schlegel, comme d'ailleurs Hölderlin, Kleist, Coleridge et Thomas De Quincey ont été véritablement bouleversés par le

¹⁴ Tal es la opinión de José Luis Villacañas: *La quiebra de la razón ilustrada: Idealismo y Romanticismo* (Madrid: Cincel, 1988), pp. 12 y 16.

¹⁵ Vid. Eusebi Colomer: *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, Tomo I (Barcelona: Herder, 2006), p. 1.

¹⁶ Vid. O. Paz: *Excursiones / Incursiones: Dominio extranjero* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1994), pp. 500-505.

kantismo, qui m'apparaît quelquefois comme la philosophie des poètes — mais non de la poésie...

A la révolution copernicienne de la philosophie correspond une révolution copernicienne de la poésie; la première explore le vaste territoire de la raison pure, l'autre pénètre hardiment dans les brouillards de l'imagination transcendente. Novalis appelle *fantastique* ou *généologie* la spéculation qui remonte vers le principe de la poésie. Le schématisme transcendantal, cet *art caché dans les profondeurs de l'âme humaine* devant lequel Kant s'était arrêté avec une respectueuse frayeur, est son pays de naissance¹⁷.

Si el criticismo giraba en torno a los límites del conocimiento y a la imposibilidad de la metafísica, la corriente idealista desafiará estos límites proclamando la infinitud de la Razón y la unidad de todas aquellas facultades que Kant hubo separado analíticamente, mientras que los románticos insistirán en la necesidad de superar toda pretensión sistematizadora a partir de un fundamento absoluto de la conciencia: dado que —a sus ojos— el sujeto distaba de ser una figura fija, había que ir más allá de la conciencia, meta a la que contribuyó de forma especialísima la Estética de la ironía por la que el pensamiento, mediado verbalmente, muestra su propia insuficiencia aprehensora¹⁸. En efecto, el precipitado de la contradicción que aquel sistema de dualismos legado por el de Königsberg propició hacía necesaria la absolutación de la autoconciencia (*Selbstbewusstsein*), preferiblemente mediante dos vías: primero, trascendiendo la aporía de la cosa-en-sí (en alemán *Das Ding an sich*, en griego *νοούμενον*; esto es, cosa en su existencia pura independiente de toda representación [*Darstellung*] y por tanto inasequible al conocimiento); y segundo, afirmando la coextensividad de razón y sensibilidad. Por más que la esencia nouménica de la cosa no pueda ser percibida sensiblemente y, por ello, permanezca fuera de nuestra experiencia y ajena a toda posibilidad de conocimiento, únicamente pudiendo ser objeto de una intuición puramente intelectual mas nunca del conocimiento propiamente dicho (lo que, desde Platón, abrió la posibilidad de la metafísica), dicha esencia tampoco debía oponerse estrictamente a la apariencia fenoménica de la cosa (*φαινόμενον*) tal como la percibimos en la experiencia (comprensión

¹⁷ Antoine Berman: *Lettres à Fouad El-Etr sur le Romantisme allemand* (París: La Délirante, 1968), p. 13. Puede verse una traducción de este pasaje en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *op. cit.*, nota 8 al pie de p. 65.

¹⁸ Cfr. Alejandro Martín Navarro: *La nostalgia del pensar: Novalis y los orígenes del Romanticismo alemán* (Madrid: Plaza y Valdés, 2010), p. 133; e *id.*: «Introducción. El velo del absoluto» a Friedrich Schlegel: *Ideas (con las anotaciones de Novalis)* (Valencia: Pre-Textos, 2011), p. 20. Puede que en la estética del primer Romanticismo latiera un cierto *escepticismo*, tal como ha señalado Manfred Frank, pero se trataba en todo caso de un escepticismo genial. Cfr. Manfred Frank: *The philosophical foundations of early German Romanticism* (Nueva York: State University of New York, 2004), pp. 23-38.

de cuyo proceso debía ser el único objeto de la Filosofía)¹⁹. La *Imaginación creadora* de Fichte se postulaba entonces como la facultad absoluta que estaría llamada a superar dicha oposición esencial, y uno de cuyos órganos estético-filosóficos será la llamada *ironía romántica* de Schlegel. Merced a este nuevo impulso de la filosofía idealista, la *cosa* dejó de ser una *cosa-en-sí* para convertirse en *objeto* de la reflexión, esto es: hipóstasis de la subjetividad, sensualización del pensamiento, producto autoobjetivado del sujeto productor (este el cual no puede confundirse ya con el sujeto trascendental kantiano). El *Yo absoluto* de Fichte, desarrollado también por Schelling y que los románticos someterán a un continuo proceso de personalización y de poetización, se postula entonces como el nuevo principio de toda Ciencia y gran pivote de la Modernidad.

Correlativamente, el *juicio estético* que Kant definía en la *Crítica del juicio* (1790) como el libre juego de la imaginación y el entendimiento tendrá una repercusión decisiva en el incipiente Romanticismo, al trasladar el ictus de la experiencia artística desde la esfera del objeto a la del sujeto aprehensor. Semejante giro copernicano con respecto a la concepción clásica de belleza (erigida sobre el principio aristotélico de la *imitatio*) llevará dicha categoría a desligarse completamente de los modelos de la naturaleza, siendo la historia del pensamiento estético moderno el relato de esta emancipación²⁰. En tal contexto, la *ironía romántica* representa nada menos que la categoría fundante de la Modernidad estética, justificada sobre la necesidad de vencer aquella angustia de la contradicción que hubo comportado la nueva aprehensión del mundo nacida en el

¹⁹ Según dictaba a modo de resumen el propio Kant en el prólogo de 1787 a la segunda edición de su *Crítica de la razón pura*: «no podemos tener conocimiento de un objeto como cosa en sí misma, sino sólo en cuanto la cosa es objeto de la intuición sensible, es decir, como fenómeno»; Kant: *Crítica de la razón pura* (Madrid: Tecnos, 2009), p. 106. Karl Leonhard Reinhold (1757-1823) contribuyó de manera decisiva con sus *Cartas sobre la filosofía kantiana* (1786-1787) a la problematización de la cosa-en-sí (concepto que, en verdad, nunca tuvo una importancia tan determinante en la *Crítica*) y la convirtió en el objeto central de la controversia filosófica en la que participaron filósofos de muy diferente signo: Maimon, Schulze, Jacobi, Beck, Fichte o Schelling, entre otros. Cfr. Nicolai Hartmann: *La filosofía del Idealismo alemán*, Tomo I (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960), pp. 20 *et seq.*

²⁰ Es fundamental aquí la referencia a Charles Baudelaire (1821-1867), uno de los sumos maestros de la modernidad, quien exaltaba la belleza artificial, hija de la actividad racionalizadora, para vituperio de la belleza natural: «Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, *seul*, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art»: Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne* (1863), en *Œuvres complètes*, Vol. II (París: Gallimard, 1976), p. 715. Sobre la mimesis orgánica del arte moderno como realización autónoma en un sentido totalmente divergente a la mimesis icástica de la realidad, véase lo comentado en *infra* «1.3. Hegel y la ironía romántica» y, especialmente, en «2.2.7.2. Imagen como cortocircuito».

crepúsculo del Siglo de las Luces²¹. Idealismo y Romanticismo componen, en este sentido, el periodo más apasionante de la historia del pensamiento occidental: el uno, en el terreno de la filosofía y de la alta especulación metafísica mediada por la razón; el otro, en el ámbito de la intuición creativa, de la crítica literaria y de la teoría del arte. La especial atención que brindaremos a los románticos alemanes queda así justificada por la estrecha y fecunda relación que éstos mantuvieron con la filosofía idealista, concordancia que no encuentra parangón en el resto de manifestaciones del Romanticismo europeo.

Partiendo del supuesto de que el proyecto idealista estaba llamado a superar el dualismo kantiano, no cabe duda de que la ironía romántica comportaba un esfuerzo adicional en este sentido. Fenómeno germinal de la nueva sensibilidad y concepto angular de la moderna filosofía del arte, pronto se situó, junto a otras dos categorías estrechamente ligadas (el humor y el juego *sub specie ironiae*), en el centro de la disquisiciones estéticas que hacia el año 1795 alumbraron la primera generación romántica (el hecho de que Hegel atacara la ironía de Schlegel en términos similares a los utilizados para arremeter contra el romanticismo nos convence de la validez de esta premisa)²². En tal sentido, el epíteto *romantische* no limita dicho concepto a una significación temporal que se circunscriba a los últimos años del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, sino que, por el contrario, remite a una constante configuradora de la línea estética que se extiende desde los románticos del citado Círculo de Jena (sin olvidar la tarea precursora del *Sturm und Drang*) hasta el Surrealismo de París (cuya estela se compone de múltiples movimientos epigonales como el Postismo)²³. Siendo el Romanticismo epítome de la Modernidad, el

²¹ En un estudio de 1988, Marshall Berman basa la experiencia vital de lo moderno en la paradoja y en la contradicción. Vid. Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* (México, D.F.: Siglo XXI, 1992).

²² Al primer epicentro de esta revolución, localizado en la Universidad de Jena, donde los hermanos Schlegel, Novalis, Wackenroder y Schleiermacher asistían a la cátedra de filosofía del por entonces venerado maestro Fichte, le sucedieron importantes réplicas como la del Círculo de Heidelberg —integrado por Johann Ludwig Tieck (1773-1853), Achim von Arnim (1781-1831) y Clemens Brentano (1788-1842), entre otros—, o el de Berlín —en el que destacaron personalidades como las de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) o Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856), con quien ya asistimos a la disolución del estilo y de los tópicos de la escuela romántica—.

²³ Hans Robert Jauss sentenciaba: «Quien dice romanticismo dice arte moderno»; H. R. Jauss: *La literatura como provocación*, p. 68. Por su parte, Ernst Behler afirma que la ironía romántica «est par conséquent indissociablement liée à la formation de la conscience littéraire moderne»; Ernst Behler: *Ironie et modernité* (París: Presses Universitaires de France, 1997), p. 91. Véase también, *id.*: «Avant-propos», *op. cit.*, p. XI; así como *ibid.*, p. 10. Asimismo, vid. Maurice Boucher: «Ironie romantique», en *Cahiers du Sud*, número especial sobre *Le Romantisme allemand*, 1937, reedición de 1949, p. 27. Tal como enfatizaron en 1930 dos destacados autores de la Vanguardia histórica y del Surrealismo, Antonin Artaud (1896-1948) y Roger Vitrac (1899-1952): «Hâtons-nous de dire que nous entendons par humour le développement de cette notion ironique (ironie allemande) qui caractérise une certaine évolution de l'esprit moderne»; Antonin Artaud & Roger Vitrac: «Position du Théâtre Alfred Jarry», «Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique», en A. Artaud: *Œuvres complètes*, Tome II (Paris: Gallimard, 1970), pp. 58-59. Fue el escritor y crítico Adam

adjetivo «romántico», lejos de reducirse a una mera coloración histórica de ésta, condensa sus cualidades más esenciales. Ahora bien, si lo clásico o lo antiguo supuso el límite anterior de este período, ¿qué períodos culturales acotan históricamente la Modernidad? ¿Cuáles son sus límites anterior y posterior?

Ante la tendencia de los grandes momentos del espíritu a proyectarse retrospectivamente hacia un pasado inmemorial a modo de epifonemas de una dilatada y abrupta tradición que no sólo rescatan sino que *cumplen* y coronan, Henri Peyre ha distinguido un «romanticismo histórico» de un «romanticismo eterno», este el cual no se limita a representar un sistema de escritura o una escuela literaria al uso, sino que, por el contrario, encarna una actitud ante la existencia que se manifiesta en autores de todas las épocas²⁴. Más allá de toda limitación periodológica, el romanticismo transhistórico se define como un estilo fundamental y una idea-motriz de carácter universal que impulsan la historia y la orientan en un sentido determinado, o dicho de otra forma, como un *eón* que se deja rastrear a lo largo de diversos períodos²⁵. Sin embargo, y al no orientarse ya a partir de los modelos clásicos tradicionales, la Modernidad hubo de «*extraer su normatividad de sí misma*», lo cual explica la intensa y continua dinámica de autorregulación y autocomprensión iniciada en el seno de la crítica estética a partir de la *querella de antiguos y modernos*, cuyas resonancias se perciben aún en el arte de vanguardia²⁶. En este sentido, la historia del establecimiento y difusión de una nueva nomenclatura espiritual resultaba especialmente compleja, dada su casi contemporaneidad con los fenómenos que describía, aunque por otro lado puso de manifiesto la conciencia del cambio operado en el seno de la Modernidad. La lógica clásica de la metafísica aristotélica ya no resultaba eficaz a la hora

Müller (1779-1829) quien acuñó el término de «ironía romántica» en un artículo de la revista *Phöbus* (número 4 correspondiente a los meses de abril-mayo de 1808), que coeditaba junto al dramaturgo Heinrich von Kleist (1777-1811); vid. Adam Müller: «Ironie, Lustspiel, Aristophanes» (1808), en *Kritische Schriften* (Berlín: Luchterhand, 1967), pp. 233-248. La fidelidad de Müller a la teoría schlegeliana de la ironía puede apreciarse en *id.: Vorlesungen über die dramatische Kunst* (1806), en *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, Vol. II (Neuwied / Berlín: Luchterhand, 1967).

²⁴ Vid. Henri Peyre: *Qué es verdaderamente el Romanticismo* (Madrid: Doncel, 1972).

²⁵ Hemos utilizado aquí un término del filósofo Eugenio d'Ors (1882-1954), cuyo concepto aparece en *La ciencia de la cultura* (Madrid: Rialp, 1964), pp. 39-40. Acerca de las dificultades de elucidación que presenta el término «Romanticismo», véase también lo apuntado por Menene Gras Balaguer: «¿Qué es el Romanticismo?», *El Romanticismo como espíritu de la modernidad* (Barcelona: Montesinos, 1988), especialmente pp. 13-19.

²⁶ Jürgen Habermas: *El discurso filosófico de la modernidad* (Madrid: Taurus, 1991), pp. 18-19. Marchán Fiz cita al francés Charles Perrault (1628-1703) como artífice del desarrollo de esta querella en la obra *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1697), todavía presente en los debates literarios hasta bien entrado el siglo XIX; S. Marchán Fiz: «Los “primeros principios” y la añoranza del Orden perdido», *La estética en la cultura moderna...*, pp. 21-22. Vid. Marc André Bernier (dir.): *Parallèle des anciens et des modernes: Rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières* (Lévis [Québec]: Les Presses de l'Université Laval, 2006).

de dar expresión a la nueva estructura de los sentimientos, y fue la primera generación romántica la encargada de crear «un nuevo lenguaje, un nuevo esquema conceptual y un nuevo conjunto de teorías»²⁷. Pero, ¿en qué consiste exactamente la tal oposición entre lo clásico y lo moderno? Aún más, ¿qué lugar ocupa lo romántico en relación con dichas categorías?

Si el concepto de Modernidad gira en torno a la problemática de lo moderno (identificado también con lo romántico) en su afán de superación del clasicismo, dicha sensibilidad no se define tanto por la noción ilustrada del progreso como sí, paradójicamente, por una regresión funcional (a veces, incluso revolucionaria) ante el vértigo de la industrialización: no como un ir-hacia-adelante, sino como un ir-hacia-el-fondo, como un profundizar en el *yo* hasta la raíz misma de la conciencia. Bajo un punto de vista historiográfico, este período se extiende desde el Romanticismo hasta las Vanguardias y el Surrealismo, continuadores de las líneas iniciadas por los románticos alemanes²⁸. Pues en efecto, y contrariamente a la crítica más superficial, las Vanguardias históricas no se redujeron a un mero conjunto desorganizado de propuestas estéticas radicales, ni a un sofocante inventario de fórmulas fugaces y anárquicas; muy al contrario, se supieron cruzadas por el gran hilo conductor del romanticismo secular. Como primer testimonio de esta herencia conscientemente asumida, destacamos un fragmento de la conferencia que el futuro autor de los manifiestos del Surrealismo pronunció en Barcelona el 17 de noviembre de 1922, donde afirmaba que los tres principales ismos brotados hasta entonces (Cubismo, Futurismo y Dadaísmo), lejos de ser tres corrientes disparejas, se correspondían con sendos momentos sucesivos en «la evolución de una idea que está actualmente a una cierta altura y que no espera más que un nuevo impulso para continuar describiendo la curva que le es asignada»; es decir, participaban de *un movimiento más general* cuyo alcance y cuyo sentido —se apresuró a decir entonces— no podía conocerse aún con precisión²⁹. Este gran cuerpo de ideas, imágenes y sentimientos al cual el

²⁷ Vid. René Wellek: «El concepto de romanticismo en la historia literaria», *Historia literaria. Problemas y conceptos* (Barcelona: Laia, 1983), p. 124; y Alfredo de Paz: *La revolución romántica* (Madrid: Tecnos / Alianza, 2003), p. 191. Este mismo desfase entre expresión y contenido encarna una de las formas de la ironía que también se reprodujo en el período vanguardista. Así, por ejemplo, el filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel (1848-1918) quiso ver en el Futurismo la expresión de la inquietud de su tiempo respecto a la inadecuación de las formas convencionales a los deseos interiores del artista de entonces. Vid. Harald Höffding: *Les conceptions de la vie* (París: Librairie Félix Alcan, 1936), p. 78.

²⁸ Esta periodicidad coincide con la del profesor Pedro Aullón de Haro: *La poesía en el siglo XIX (Romanticismo y Realismo)* (Madrid: Taurus, 1988), p. 20.

²⁹ A. Breton: «Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene», *Los pasos perdidos* (Madrid: Alianza, 2003), pp. 135-136. La respuesta de Tzara no se hizo esperar y en el número de la revista *Merz*, correspondiente a julio de 1923, aludirá explícitamente a dicha cuestión admitiendo que el Cubismo y

Surrealismo debía dar un nuevo y definitivo impulso se reproduce en el Postismo de Chicharro y Ory en su pretensión de actualizar «aquellas hipotéticas posibilidades aún gestantes, o no desarrolladas en su totalidad, en el núcleo de cada uno de [los movimientos anteriores de vanguardia] y mediante la idea integradora de un espíritu común»³⁰. Precisamente a este *espíritu común* —y a aquel gran cuerpo de ideas, imágenes y sentimientos que lo sostienen— es a lo que aquí llamamos Modernidad nunca pudieron sustraerse, corriente general del «Romanticismo eterno» al que las Vanguardias y el Surrealismo, por más que se afanaran en lanzar piedras contra la casa paterna. En 1927 decía a este respecto una de las personalidades clave de la vanguardia, Pierre Reverdy (1889-1960):

On a voulu tuer le romantisme. Il a la vie dure, il fallait le tuer.

Mais il est revenu sous toutes les autres appellations et dans le naturalisme primitif même.

Quand on s'est débarrassé du romantisme, on est tombé généralement dans une désolante platitude³¹.

el Futurismo, basados en un principio de perfeccionamiento técnico e intelectual, tal vez sí reposaban sobre un fondo común, pero negando a su vez que dicho aspecto fuera compartido por el Dadá, movimiento que «n'a jamais reposé sur aucune théorie». Por esta razón, argumentaba Tzara, habría que excluirlo de aquel supuesto movimiento general a que Breton hizo referencia apenas un año antes. *Vid.* Noël Arnaud & Pierre Prigioni: «Dada et surréalisme», en Ferdinand Alquié (dir.): *Entretiens sur le Surréalisme* (Paris-La Haye: Mouton, 1968), p. 356. Sin embargo, toda obra que consecuentemente niega el *sentido*, se ve obligada —debido precisamente a su carácter consecuente— a mostrar un espesor y una unidad análogos a los que importa el sentido mismo que ella niega: «Las obras de arte se convierten, aun involuntariamente, en nexos de sentido si niegan el sentido»; Theodor W. Adorno: *Teoría estética* (Madrid: Abada, 2004), p. 207. ¿Qué significa esto? Pues que la negación de un fundamento teórico que sirva de orientación al Dadaísmo (es decir, la negación de un *sentido* como fundamento) hace que esta negación de sentido se constituya en el «sentido» mismo que fundamenta y conecta dicho movimiento con el resto de manifestaciones estéticas de la modernidad. He aquí, pues, otra de las formas de la ironía estética moderna a la que Octavio Paz (1914-1998) denomina «tradición de la ruptura». Por ello, incluso un movimiento tan convulso como el Dadaísmo, manifiestamente reacio a diluirse en la estética de la modernidad hasta el punto de rechazar el concepto mismo de vanguardia, estaba inequívocamente impregnado por el espíritu romántico de la contradicción. Así, por un lado, el «Manifiesto dadaísta de Berlín» (1918), redactado por Richard Huelsenbeck (1892-1974), acometía violentamente contra el idealismo romántico alemán, mientras que, por su parte, la máxima figura del movimiento Dadá en Zurich, Tristan Tzara (seudónimo de Samuel Rosenstock, 1896-1963), terminó reconociendo en el Dadá su marcada tendencia hacia una *moral absoluta* que, «al suponer una imposible pureza de intenciones, se emparentaba con el romanticismo». *Cfr.* Richard Huelsenbeck: «Manifiesto dadaísta de Berlín» (1918), en Ángel González García *et alia* (ant. y notas): *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945* (Madrid: Turner, 1979), pp. 184-186; y Tristan Tzara: «Prólogo» a G. Hugnet: *La aventura Dadá*, pp. 13-14. Con todo, ota de las grandes figuras del Dadá de Zúrich, Hugo Ball (1886-1927), había escrito en los primeros tiempos de actividad del Cavaret Voltaire (principios de verano de 1916): «No sé si, a pesar de todos nuestros esfuerzos, [...] no seguimos siendo simplemente románticos»; Hugo Ball: *La huida del tiempo (un diario)* (Barcelona: Acantilado, 2005), p. 131.

³⁰ J. Pont: *El Postismo*..., p. 117.

³¹ Pierre Reverdy: *Le Gant de crin* (Paris: Flammarion, 1968), pp. 14-15. Haciéndose eco de esta valoración (que apareció traducida en el número 81 de *La Gaceta Literaria*, el 1 de mayo de 1930), Cano Ballesta llega a la conclusión de que la actitud surrealista está tan estrechamente emparentada con el Romanticismo que cualquier intento de disociación terminaría por desnaturalizar el movimiento bretoniano; *vid.* Juan Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)* (Madrid: Gredos, 1972), pp. 135-136. Asimismo en nuestro país, Durán Gili afirmaba a mediados del pasado siglo: «el surrealismo se nos presenta

El Surrealismo significó el último gran romanticismo con el que la Modernidad ensalzó el espíritu a través de sus diferentes fórmulas: sueño, subconsciente, automatismo, magia... Pero fue la matriz original alemana, y no la vertiente francesa del romanticismo, la que inspiró gran parte del ideario estético surrealista³². De hecho, otro de los nombres ilustres de la Vanguardia, George Bataille (1897-1962), poeta y filósofo coetáneo al grupo de París, tampoco dudó en señalar la proximidad entre los filósofos franceses y alemanes, a diferencia del abismo que —según él— media entre aquéllos y los ingleses³³. En nuestro país, sería Juan-Eduardo Cirlot quien aludiera en 1949 al peso de la cultura alemana sobre Francia: «Hölderlin, Heidegger, Novalis, Büchner, Hesse, etc., son, no sólo muy leídos y comprendidos, sino fecundamente “utilizados”. Los franceses son unos latinos que van para germanos»³⁴. Y así, concluirá Cirlot al cabo de unos años, no es difícil advertir que los prerrománticos y románticos alemanes «han detentado siempre una aureola de supremo valor que los surrealistas se han sentido en todo momento dispuestos a reconocer y exaltar, determinando en gran parte su germanismo innegable»³⁵. También en el ámbito de la crítica hispánica, Octavio Paz ha llamado la atención sobre el hecho de que los términos utilizados por Friedrich Schlegel (1772-1829) para definir el amor, la poesía y la ironía no

como la última etapa de la lucha iniciada por el romanticismo por la liberación del yo y la expresión integral del mismo»; *vid.* Manuel Durán Gili: *El superrealismo en la poesía española contemporánea* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1950), p. 133. Ya el propio Roger Caillois (1913-1978), que en 1932 ingresó en las filas del movimiento francés, lo consideraba el equivalente contemporáneo del romanticismo; si bien podemos incluso afirmar que aquél representa la culminación de las ideas románticas por mediación de las vanguardias precedentes. *Vid.* Roger Caillois: *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader* (Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2003), p. 60. Véase también C. W. Bigsby: «Origins, Aesthetics and Ethics», *Dada & Surrealism* (London: Methuen & Co., 1972), pp. 56 *et seq.*

³² Según Durozoi y Lecherbonnier, «es a la filosofía y a la poesía románticas de Alemania adonde debemos acudir para encontrar las “fuentes” de Breton. Ritter y Hegel, Arnim y Novalis: precisamente en este espacio es donde se efectúa la elaboración de la *mitología* surrealista»; G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *André Breton. La escritura surrealista* (Madrid: Guadarrama, 1976), p. 30. Véase asimismo *id.*: *El surrealismo* (Madrid: Guadarrama, 1974), pp. 16 *et seq.* Por su parte, también Gaëtan Picon reconoce en el movimiento bretoniano de París «una notable parte de continuidad y de herencia» con respecto a los románticos alemanes («es el resultado de toda la poesía del siglo XIX —la última expresión del romanticismo europeo—»); *vid.* Gaëtan Picon: *Panorama de la literatura francesa actual* (Madrid: Guadarrama, 1958), p. 38. Para un estudio general de la literatura alemana y de la relación que con ella sostiene la francesa, *vid.* Jean-Louis Bandet: *Histoire de la littérature allemande* (Paris: Presses Universitaires de France, 1997).

³³ Georges Bataille: «Las consecuencias del no-saber», *La oscuridad no miente* (Madrid: Taurus, 2001), p. 88.

³⁴ Juan-Eduardo Cirlot: «Carta de París», en *Índice*, n.º 24, diciembre de 1949; recogido en J.-E. Cirlot: *En la llama. Poesía (1943-1959)* (Madrid: Siruela, 2005), p. 543.

³⁵ *Id.*: *Introducción al Surrealismo* (Madrid: Revista de Occidente, 1953), p. 49. Por su parte, Juan Larrea (1895-1980) había llamado la atención sobre este parentesco, especialmente a través de la figura mediadora de Gérard de Nerval (1808-1855); *vid.*: Juan Larrea: «El surrealismo entre viejo y nuevo mundo» (1944), en *Versión celeste*, en *Poesía y revelación* (Madrid: Fundación Banco Santander, 2008), p. 285. Sobre el fenómeno literario de los llamados «pequeños románticos» (entre los que se incluye el parisino), recomiendo los artículos de algunos de los más ilustres representantes de la vanguardia (Tzara, Desnos, Queneau...) en Francis Dumont (ed.): *Les petits romantiques français* (Marseille: Les Cahiers du Sud, 1949).

divergieron esencialmente «de los que, un siglo después, emplearía André Breton al hablar del erotismo, la imaginación y el humor de los surrealistas», de modo que, en conclusión, «el surrealismo francés extrema las tendencias del romanticismo alemán»³⁶. De hecho, el autor del segundo manifiesto (de 1929) nunca ocultó sus filiaciones, llegando incluso a afirmar que el Surrealismo culminaba el proceso iniciado por los románticos en el seno de las ideas estéticas³⁷. No en otro sentido cabe interpretar la veneración que Breton y Aragon tributaron a Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), hasta el punto de que el primero llegara a legitimar —y en cierta medida evaluar— el alcance de la actividad surrealista en relación con el pensamiento estético del autor de la *Fenomenología del espíritu* (1807)³⁸. Esta afinidad con la filosofía alemana del XIX fue aún más destacada, si cabe, en el joven Aragon, quien, mientras Breton aún buceaba en las tradiciones herméticas y se nutría de las corrientes psicológicas que circulaban por aquellos años, ya se inspiraba en el «idealismo trascendental» (!) de Schelling y del citado filósofo de Stuttgart³⁹.

³⁶ O. Paz: *Los hijos del limo*, p. 11.

³⁷ Decía entonces Breton: «en el momento en que los poderes públicos de Francia se disponen a celebrar grotescamente con diversas conmemoraciones el centenario del romanticismo, nosotros declaramos que [...] los días del romanticismo erróneamente calificados de heroicos, tan sólo merecen, honestamente, la calificación de días de vagidos de un ser que ahora comienza a dar a conocer sus deseos a través de nosotros»; A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo» (1929), *Manifiestos del Surrealismo* (Madrid: Visor, 2002), p. 134.

³⁸ «Creo que, incluso en nuestros días, es a Hegel a quien debemos recurrir para averiguar si la actividad surrealista en materia artística está o no está sólidamente fundada. Únicamente Hegel puede decir si esta actividad estaba predeterminada en el tiempo, únicamente Hegel puede aclararnos si la duración futura del surrealismo habrá de contarse en días o en siglos»; *id.*: «Situación surrealista del objeto», *op. cit.*, p. 185. En otra ocasión decía: «Où la dialectique hégélienne ne fonctionne pas, il n'y a pour moi pas de pensée, pas d'espoir de vérité»; A. Breton: *Entretiens (1913-1952)* (París: Gallimard, 1969), pp. 153-154. Según éste, su despertar a la filosofía hegeliana se remonta al año 1912, cuando asistía en calidad de alumno a las clases del positivista André Cresson (1869-1950), quien no desaprovechaba para atacar al alemán; *vid. ibid.* Ya en la década de los 30, Breton asistirá a varios de los seminarios dirigidos por el marxista y hegeliano Alexandre Kojève (1902-1968), los cuales versaban acerca de la filosofía del citado idealista, cuyo característico antirromanticismo no impide el hecho de que se deslizaran de su mano «muchos de los finos hilos tejidos por los románticos»; N. Hartmann: *La filosofía del Idealismo alemán*, Tomo I, p. 152. *Cfr. id.: op. cit.*, Tomo II, *passim*. A nuestro juicio, carece de toda importancia que Breton adoleciera de cierta deficiencia exegética en lo que a la filosofía de Hegel se refiere, pues, como muy bien decía don Antonio Machado: «Toda incompreensión es fecunda [...] siempre que vaya acompañada de un deseo de comprender. Porque en el camino de lo incomprendido comprendemos siempre algo importante, aunque sólo sea que *incomprendíamos* profundamente otra cosa que creíamos comprender»; Antonio Machado: *Juan de Mairena*, vol. I (Madrid: Cátedra, 2009), pp. 317-318. En este sentido, y para nuestra suerte, la incompreensión fecunda de la filosofía hegeliana por parte del padre del Surrealismo sólo es comparable a la de Fr. Schlegel con respecto a la Ciencia de Fichte.

³⁹ *Vid.* Ricardo Ibarlucía: «Idealismo trascendental y Surrealismo», «Estudio preliminar», en L. Aragon: *Una ola de sueños* (Buenos Aires: Biblos, 2005), pp. 41-42. En verdad, la concepción epistemológica del «idealismo trascendental» correspondería más bien a Kant, lo que denota asimismo cierta carencia teórica que, sin embargo, no empaña el valor de sus aproximaciones. A la luz de los diversos testimonios que hemos barajado, no cabe duda del entusiasmo que los citados pensadores alemanes despertaron en el autor de *Le paysan de Paris* (1926), obra en la que califica dicho sistema como la empresa espiritual «más alta que el hombre haya soñado», a la vez que se pondera el Surrealismo como la gran y última «cruzada del espíritu»; *id.*: *El campesino de París*, pp. 202 y 69, respectivamente. En gran medida, el Surrealismo comparte con el primer Romanticismo este mismo impulso emancipador del espíritu: «Ahora el espíritu —decía Novalis—

Sin un análisis de la influencia mediadora del Surrealismo, no podría calibrarse la raíz romántica de muchos de los presupuestos estéticos postistas, a veces asumida conscientemente y otras por acción de una especie de *memoria involuntaria* que se percibe en gran variedad de elementos diseminados a lo largo de toda la producción teórica y estética del Postismo⁴⁰. En lo que se refiere a España, la cultura francesa gozó de un fuerte prestigio desde el siglo XIX, siendo precisamente a través de las numerosas traducciones francesas como la literatura romántica entró en nuestro país (aunque también se publicaron traducciones directas de los principales autores alemanes, especialmente de Heine)⁴¹. Del pequeño círculo formado en torno a José de Espronceda (1808-1842), en cuya obra se percibe el aliento de una ironía distintivamente romántica, también destacan como posibles precedentes decimonónicos del humor postista las fábulas humorísticas de Miguel de los Santos Álvarez (1817-1892), el humor grotesco de Antonio Ros de Olano (1808-1886) o los poemas irónicos del propio Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891)⁴².

sólo da señales de vida aquí y allá - ¿Cuándo se agitará el espíritu en su *totalidad*? - ¿Cuándo empezará la humanidad entera a tomar conciencia de sí misma?»; Novalis: *Estudios sobre Fichte y otros escritos* (Madrid: Akal, 2007), p. 207. Sobre la concepción del Surrealismo por parte de Aragon como el relevo poético del idealismo alemán; *vid.* Emmanuel Rubio: «Hegel, l'amour et *Le paysan de Paris*», en AA.VV.: *L'Atelier d'un écrivain: le XIX^e siècle d'Aragon* (Lyon: Presses Universitaires de Provence, 2003), pp. 55-69; e *id.*: «Présences de Schelling dans *Le Paysan de Paris*», en *Recherches Croisées Louis Aragon / Elsa Triolet*, n° 8, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon, 2002, pp. 189-210. Sobre la visión mítica e idealizada de Alemania por parte de Aragon a partir de sus lecturas en los años 20, las cuales contribuyeron decisivamente a la conformación de su personal mística revolucionaria durante los primeros tiempos del Surrealismo, *vid.* Annick Jauer: *L'Allemagne d'Aragon* (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2007).

⁴⁰ Recuérdese el apunte de Ory en su Diario con fecha del 10 de noviembre de 1949. Asimismo, *vid.* J. Pont: «Prólogo» a C. E. de Ory: *Música de lobo. Antología...*, p. 7; R. de Cózar: «Carlos E. de Ory: evolución hacia el interior», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory: textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001), p. 142; e *id.*: «Carlos Edmundo de Ory: puente entre la vanguardia y el experimentalismo», en *Operador*, n° 1, Sevilla, abril de 1978, p. 101.

⁴¹ Sobre el tema del influjo del romanticismo alemán en los autores españoles, véanse entre otros, Carlos Miguel-Pueyo: «Traducciones francesas de autores alemanes», *El color del Romanticismo. En busca de un arte total* (Nueva York: Peter Lang, 2009), pp. 6-8.; Edgar Allison Peers: «I. La influencia de Alemania», *Historia del movimiento romántico español*, Tomo I (Madrid: Gredos, 1973), pp. 120-137; Hans-Otto Juretschke: «Presencia e ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del romanticismo español», en David Thatcher Gies (coord.): *El Romanticismo* (Madrid: Taurus, 1989), pp. 304-319; y Berta Raposo Fernández & José Antonio Calañas Continente & Grupo Oswald (eds.): *Paisajes románticos: Alemania y España* (Frankfurt: Peter Lang, 2004). En un sentido inverso, tanto nuestro romance (subgénero poético-narrativo de raigambre medieval) como el teatro áureo de Calderón suscitaron la más rendida admiración de los hermanos Schlegel, quienes vieron en nuestro país un ejemplo vivo de Romanticismo. Es pertinente mencionar la importancia que adquiere en el teatro calderoniano el personaje del *gracioso*, el cual, como ha señalado Lanot, ofrece una visión contrapuesta de la realidad que subraya los artificios de la ficción; *vid.* Claire Pailler: «El gracioso y los “guiños” de Calderón: apuntes sobre “autoburla” e ironía crítica», en AA.VV.: *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (Toulouse: C.N.R.S., 1980), pp. 45-46. En este sentido, pues, los graciosos y figurones del teatro barroco español bien pudieron constituir una referencia para la elaboración schlegeliana de la ironía.

⁴² Este último, a la muerte de Espronceda, rememoró la figura del poeta ponderando una serie de atributos tópicamente románticos: «genio nato, superior a las reglas, verdadero creador, soberano de su arte, todo vida, todo fuego, todo inspiración»; Pedro Antonio de Alarcón: «Una poesía inédita de Espronceda», en *Dos ángeles caídos* (Barcelona: Red ediciones, 2012), pp. 63-68. Esta genialidad que le permite dominar su arte

Pero es que ni siquiera el Psicoanálisis, cuyas tesis sobre el inconsciente fueron aprehendidas y estéticamente aprovechadas por los surrealistas, se escapa de ser una extensión de las investigaciones románticas en el ámbito del espíritu⁴³. Recuérdese, por ejemplo, el entusiasmo de Friedrich Schlegel ante «el descubrimiento, cada vez más luminoso, del mundo psíquico», el cual supuso un nuevo y excepcional giro en la lucha entre la idea y la realidad, entre lo existente y lo exigido, entre lo dado y lo pensado:

[Ya] se nota en el conocimiento psíquico el gran cambio de dirección, en el que ambos elementos se compenetran y a partir del cual debe extenderse sobre todos los ámbitos un claro espiritualismo, fácticamente fundamentado e históricamente claro, que será en el conocimiento de lo invisible más importante que el descubrimiento, hace tres siglos, del nuevo continente o del verdadero sistema

por encima de las reglas y de las convenciones procede de la ironía romántica, que gusta de la paradoja, como aquella con que finaliza el elegíaco «Canto II» de *El diablo mundo* (1841): «Truéquese en risa mi dolor profundo.../ ¡Que haya un cadáver más, qué importa al mundo!»; *vid.* José de Espronceda: *El diablo mundo*, precedido de *El Pelayo y Poesías* (Madrid: Cátedra, 2007), p. 375. Asimismo, en la sexta estrofa del «Canto IV», y después de haber recreado a través de sutilezas líricas y conceptuosas metáforas el despertar de la naturaleza en lo que constituye la imagen auroral de un *locus amoenus* (tópico cultivado por los neoclásicos del XVIII español y aún presente en los autores del XIX: Campoamor o Núñez de Arce, por ejemplo), Espronceda hace saltar por los aires la atmósfera idílica por medio de una *parábasis* (procedimiento emblemático de la ironía que consiste en objetivar intrusivamente la propia ilusión estética y anularla): «Y resonando... Etcétera: que creo / basta para contar que ha amanecido, / y tanta frase inútil y rodeo, / a mi corto entender no es mas que ruido: / pero también a mí me entra deseo / de echarla de poeta y el oído, / palabra tras palabra colocada, / con versos regalar sin decir nada»; *ibid.*, p. 411. Constatamos así la contrafactura bufa del tópico horaciano, todavía presente en un autor romántico como José Zorrilla (1817-1893), quien escribía al comienzo de su «Soledad del campo»: «¡Salve! Fértil campiña y prado ameno,/ crespo collado, y valle, y soto umbrío,/ donde de cuitas e inquietud ajeno/ libre vagaba el pensamiento mío»; José Zorrilla: *Obras completas*, Tomo I (Valladolid: Librería Santarén, 1943), p. 153. Acerca de la ironía romántica en la citada obra de Espronceda, *vid.* Mary Lee Bretz: «Romantic irony in *El diablo mundo*», en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 16, nº 2, 1982, pp. 257-274. También puede consultarse Donald L. Shaw: «Humorismo e ironía en *El diablo mundo*», en AA.VV.: *La sonrisa romántica (sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico)*, Actas del V Congreso celebrado en Nápoles, del 1 al 3 de abril de 1993 (Roma: Bulzoni, 1995), pp. 219-224. Sobre el recorrido de la ironía romántica en *El estudiante de Salamanca* (versión completa de 1840), *vid.* Marcela Romano: «Las ilusiones perdidas: figuras de la ironía romántica en Espronceda», en *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, nº 15, Año 12, Mar del Plata (Argentina), 2003, pp. 67-83. Asimismo, y de forma más general, *vid.* Stephen Pallady: *Irony in the poetry of José de Espronceda 1826-1842* (Lewiston: Edwin Mellen Press, 1990). Acerca del contraste entre la ironía esproncediana y el ingenio satírico de Byron, *vid.* Esteban Pujals: «La sátira y el humor», *Espronceda y Lord Byron* (Madrid: C.S.I.C., 1972), pp. 369-394. *Cfr.* Mariano Baquero Goyanes: «Cuentistas post-románticos», *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo* (Madrid: C.S.I.C., 1992), pp. 35-52. Sobre los otros tres autores mencionados (Santos Álvarez, Ros de Olano y Alarcón), *vid. infra* «3.2.1. Identidad contradictoria y parábasis del sentimiento».

⁴³ Esto es más observable en la línea jungiana que en el propio Freud, cuyo científicismo se emparenta más con la mentalidad dieciochesca acerca del mundo de los sueños; *cfr.* Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño* (México, D.F.: F.C.E., 1993), pp. 29 y 116-117. Con respecto a la relación entre el Surrealismo bretoniano y el Psicoanálisis —relación nada superficial y sí una de las más profundas y fecundas—, el primero significó en palabras de Donald Kuspit «un intento de prolongar la autocomprensión del psicoanálisis, de educarlo más completamente acerca de su significado social, de demostrar, al psicoanálisis mismo tanto como al mundo en sentido amplio, el poder revolucionario de la “enseñanza” de la realidad psicológica por parte del psicoanálisis»; *vid.* Donald Kuspit: «La re-visión surrealista del Psicoanálisis», *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno* (Madrid: Akal, 2003), p. 73.

cósmico o más importante de lo que cualquier otro descubrimiento haya podido ser⁴⁴.

Con este extraordinario sentido de la anticipación, el menor de los Schlegel auguraba la futura revolución epistemológica y espiritual de la moderna Psicología que tendrá en Sigmund Freud (1856-1939) a uno de sus más conspicuos representantes. Desde la poeta, filósofa e historiadora alemana Ricarda Huch (1864-1947), para quien los románticos fueron los verdaderos descubridores del inconsciente, hasta el novelista y crítico estadounidense Lionel Trilling (1905-1975), para quien el Psicoanálisis fue una de las culminaciones de la literatura romántica, son numerosos los testimonios que inciden en un hecho reconocido hasta por el propio Freud, padre del método psicoanalítico, al declarar sobre los románticos alemanes y Schopenhauer: «Los poetas y los filósofos descubrieron antes que yo el inconsciente»⁴⁵. Baste citar el elogio de los sueños esbozado por Enrique de

⁴⁴ Vid. Fr. Schlegel: *Historia de la literatura antigua y moderna* (1812-1821), en *Obras selectas*, Tomo II (Madrid: Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 1983), pp. 881 y 889. También en este sentido, el papel de antecedente que jugó el Romanticismo con respecto al Surrealismo es claro, en la medida en que Schlegel alude a los movimientos europeos del siglo XVIII implicados en la lucha entre la razón y la imaginación, cuyo «motivo interno y el gran resultado» son los «salvajes extravíos de la razón y del pensar, libres de toda traba»; *vid. op. cit.*, p. 882.

⁴⁵ Ap. Juan José Sebreli: «Romanticismo y lo inconsciente», *Las aventuras de la vanguardia* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002), pp. 30 *et seq.* En este sentido, Mannoni ha negado que el psicoanálisis diera la idea de interesarse en los valiosos secretos del escritor; más bien al contrario, aquél no habría hecho más que «continuar y propagar un movimiento creado a partir del interés literario»; Octave Mannoni: *La otra escena (claves de lo imaginario)* (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), p. 204. Con gran perspicacia, Novalis hubo entendido que, así como se deducen causas corporales de males espirituales y se proponen remedios corporales para combatir dichas patologías, «de la misma manera se puede proceder en los males corporales, partiendo del lado psíquico, mitigando y haciendo desaparecer por funciones y efectos psíquicos estos síntomas; la misma influencia que el cuerpo ejerce sobre el alma, ejerce ésta sobre aquél. La mayoría de las enfermedades son complejas y hay que buscar el foco del mal a la vez en el alma y en el cuerpo»; Novalis: *Gérmenes o fragmentos* (Sevilla: Renacimiento, 2006), p. 45. Por su parte, también el científico y escritor alemán Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) parecía anticipar con sorprendente exactitud el método de interpretación de los sueños del futuro Psicoanálisis, concretamente en el aforismo 33 de su célebre y póstuma colección (publicada a partir de 1902): «De los sueños de los hombres, si éstos los contasen con precisión, podrían tal vez sacarse muchas conclusiones sobre su carácter. Pero no bastaría con uno solo, sino que haría falta una gran cantidad»; Georg Christoph Lichtenberg: *Aforismos* (Barcelona: Edhasa, 2002), p. 29. Bien es cierto que este autor, perteneciente a una etapa anterior a la eclosión del Romanticismo pleno, se opuso durante los últimos años de su vida a los jóvenes del *Sturm und Drang* (Goethe, Schiller, Reinhold o Herder, entre otros), en tanto que éstos situaban el poder del sentimiento por encima de la razón, lo que contrastaba con el carácter ilustrado del anglófilo Lichtenberg, a quien, con todo, algunos incluyen dentro del citado círculo; así José Luis Suárez Rodríguez: *Filosofía y humor. El guiño de la lechuza* (Madrid: Apis, 1988), p. 134. Fueron lectores entregados de los aforismos de Lichtenberg nombres tan importantes de la intelectualidad alemana como Goethe, Kant, Schopenhauer, Nietzsche y Freud, entre otros. Asimismo, Lichtenberg fue una de las referencias de André Breton; *vid.* Giovanna Angeli: «Il meraviglioso, il caso e l'umorismo nero», *Surrealismo e humorismo nero* (Bologna: Il Mulino, 1998), p. 24. En conclusión, parece indiscutible el hecho de que el camino del inconsciente iluminado por Freud y por el que transitaban los surrealistas fue antes hollado —o al menos abierto— por los románticos e idealistas alemanes, como por ejemplo Schelling, quien en la línea de una inspiración platónica —contrapuesta a la *techné*— concedió gran importancia a los factores no conscientes que operan en la producción artística. Véase el que es, a mi entender, uno de los textos fundamentales de la estética romántica, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: «Deducción de un órgano general de la Filosofía, o proposiciones principales de la Filosofía del Arte según

Ofterdingen al comienzo de la homónima obra de Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, más conocido por el pseudónimo literario de Novalis (1772-1801), acerca de su despertar personal a la poesía (opuesto a la racionalidad escéptica del hombre adulto que en esta novela encarna la figura paterna)⁴⁶. Al dictado de la acción romantizadora de estos oniristas, poetizar la vida equivale a volverla sueño, mundo interior:

Nuestra vida no es sueño, pero tiene que volverse sueño y quizás llegará a serlo⁴⁷.

¿No está acaso el universo *en nosotros*? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu - Hacia el interior conduce el camino misterioso. En nosotros o en ninguna parte se encuentra la eternidad con sus mundos - el pasado y el porvenir⁴⁸.

Es así como Novalis amplifica la voz precursora de Hamann: «sólo el conocimiento de nosotros mismos —decía el Mago del Norte—, ese descenso a los infiernos, nos abre el camino de la divinización»⁴⁹. Sin esta referencia al romanticismo de Novalis no puede entenderse, por ejemplo, la evolución «introrrealista» de Carlos Edmundo de Ory, para quien la poesía (el arte todo) consiste en «descubrirse por dentro, y no en la introspección, ni aún en el egotismo ni aún tampoco en lo psíquico sino en la capa orgánica interior» (agosto de 1952); «Ser profundo. Y hallar el sosiego en la visión radiante de la profundidad» (enero de 1953)⁵⁰. Del mismo modo, los surrealistas hicieron propias las consignas oníricas del Romanticismo alemán e incluso se propusieron ahondar aún más en la relación sueño-vigilia, exigiendo no sólo que la vida se volviera sueño, encantamiento,

principios del idealismo trascendental», *Sistema del Idealismo Trascendental* (Barcelona: Anthropos, 1998), pp. 410-426. Sobre la concepción platónica de la poesía como inspiración y locura divina, *vid.* Platon: *Ion* [seguido de *Timeo* y *Critias*] (Madrid: Alianza, 2004), especialmente 534 b-c; e *id.*: *Fedro* [precedido de *Fedón*] (Madrid: Alianza, 2004), 245 a-b.

⁴⁶ *Vid.* Novalis: *Enrique de Ofterdingen*, precedido de *Himnos a la noche*, ed. de Eustaquio Barjau (Madrid: Cátedra, 2008), pp. 91-92. Véase también sobre los sueños, *id.*: *Gérmenes o fragmentos*, pp. 48-50. Sueño y poesía conforman las dos caras de una misma moneda: «El sueño es a menudo significativo y profético porque es un efecto del Alma de la naturaleza — y por consiguiente se apoya en un orden asociativo. Es importante como la poesía — pero por eso mismo es irregularmente importante — *absolutamente libre*»; *id.*: *La enciclopedia*, p. 299.

⁴⁷ *Id.*: *Gérmenes o fragmentos*, p. 24.

⁴⁸ *Id.*: *Estudios sobre Fichte...*, p. 201; también en *id.*: *Gérmenes o fragmentos*, p. 29.

⁴⁹ *Ap.* A. Béguin: *op. cit.*, p. 81. Johan Georg Hamann (1730-1788), filólogo y filósofo alemán adepto a la corriente protestante conocida como Pietismo, fue un acérrimo enemigo del espíritu de la Ilustración e influyó en gran medida en el primer Herder y, a través de éste, en Goethe (dos de los máximos representantes del *Sturm und Drang*), así como en Hegel y Schelling, convirtiéndose en impulsor del Romanticismo alemán. Padre del irracionalismo moderno, concebía el origen *revelado* del lenguaje y de la poesía, inasequible a la razón discursiva, y que permanece estrechamente vinculado a la creatividad y a la capacidad simbólica originales del hombre primitivo. Puede leerse el interesante trabajo de Isaiah Berlin: *El Mago del Norte. J. G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno* (Madrid: Tecnos, 2008).

⁵⁰ C. E. de Ory: *Diario*, vol. I, pp. 210 y 237, respectivamente.

poesía, sino que el sueño, lo maravilloso, se diera también en la vida. A decir verdad, esta idea estuvo ya larvada en la poética de la subjetividad que Novalis prefiguró en sus escritos. Esta mágica interiorización, esta mirada a las profundidades de la conciencia, esta inmersión *en* —o ascenso *a*— la interioridad del yo (donde altura y profundidad, son magnitudes equivalentes: así la cumbre-abismo de los nuevos místicos), paradójicamente supone una mirada hacia la verdadera realidad exterior (también dentro y fuera se confunden), lo que coincide con el axioma fundamental del hermetismo y con la proposición básica del pensamiento mágico⁵¹. Ferruccio Masini concluye en este sentido que la interpretación romántica de la vida y del mundo hizo posible la superación de las fronteras del conocimiento que los dogmas invariables de la *ratio* ilustrada hubieron alzado:

Bastaría pensar —añade Masini— en la distinción, efectuada por Novalis, entre un «Yo analítico», dotado de conciencia, y un «Yo sintético», privado de conciencia pero aún así Yo. A un paso de esta *tierra desconocida*, que se abre bajo la seguridad de la *Humanitas* clásica y del antropocentrismo teológico, existe un abismo más profundo, el del inconsciente freudiano, un estrato íntimo del caos donde el poeta-filósofo romántico, ese «maestro de un juego infinito» — como decía Novalis— tira sus escandallos⁵².

Todo ello obliga a una lectura detenida del pensamiento romántico alemán, máxime cuando se abordan categorías estéticas cuya vigencia permanece indemne a lo largo de toda la Modernidad. Tal es el caso de la *ironía*, madre del *humor* (moral) y del *juego* (estético):

la ironía —la gran invención romántica. Precisamente la ironía —en el sentido de Schlegel: amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción— define admirablemente la paradoja del romanticismo alemán. Fue la primera y más osada de las revoluciones poéticas, la primera que explora los dominios subterráneos del sueño, el pensamiento inconsciente y el erotismo;

⁵¹ Cfr. A. Béguin: *op. cit.*, p. 256; y Pilar Gómez Bedate: «El pensamiento mágico en la poesía española de mediados del siglo XX», en *Campo de Agramante*, nº 15, primavera-verano de 2011, p. 44. «Volver al interior de uno mismo significa para nosotros hacer abstracción del mundo exterior. [...] la vida terrenal surge de una reflexión originaria – un primitivo ir hacia dentro, recogerse en sí mismo – que es tan libre como nuestra reflexión. Por el contrario, la vida espiritual surge en este mundo atravesando aquella reflexión primitiva – el espíritu se despliega de nuevo – el espíritu vuelve a salir hacia sí mismo – supera parcialmente aquella reflexión – y en ese momento dice por primera vez – yo. Vemos aquí lo relativos que son el entrar y el salir. Aquello que nosotros llamamos entrar es en realidad salir»; Novalis: *Estudios sobre Fichte...*, pp. 207-208. «El lugar del alma se encuentra allí donde el mundo exterior y el mundo interior entran en contacto»; *ibid.*, p. 202.

⁵² F. Masini: *Il travaglio del disumano. Per una fenomenologia del nichilismo* (Nápoles, 1982); ap. A. de Paz: «La *Blaue Blume* y lo imaginario romántico-surreal», *La revolución romántica*, nota 6 a pie de pp. 208-209.

la primera, asimismo, que hace de la nostalgia del pasado una estética y una política⁵³.

Pero, si la ironía romántica está en la base de la transformación que trajo consigo el salto de lo antiguo a lo moderno, ¿puede también considerarse el distintivo de la Modernidad con relación a la época postmoderna? Esta última supone el derrumbe de los ideales modernos (quizá entonces algo inflacionados) y la revisión de la premisa de autonomía del hecho estético, no pocas veces sustituido por un nuevo utilitarismo. Por esta razón, cuando hablamos de un arte y una literatura orientados a un fin concreto (en el que aquellos tendrían su causa y determinación) nos movemos en torno a los discursos de la praxis cuyo apogeo coincide con la irrupción de la posmodernidad como período de epigonismo escéptico y desencantado.

En opinión de Ródenas de Moya, «no es posible entender cabalmente la Modernidad estética, toda vez que ésta surge como una fenomenología reactiva de las aporías de la modernización»⁵⁴. Este autor circunscribe implícitamente la postmodernidad dentro de la Modernidad, a su vez no del todo desligada del proceso de transformación socioeconómica y vital (modernización) operado en Europa con la disolución de las estructuras y mentalidades medievales, y que alcanza su apogeo en el proyecto ilustrado de cuya crisis dieron cuenta el Romanticismo y los movimientos estéticos de finales del siglo XIX y primeros del XX. Después de 1945 (coincidiendo con el término de la II Guerra Mundial), acontecería la postmodernidad como «un devastador descrédito del sujeto, la razón, la realidad, el significado, el referente, los determinismos históricos y cualquier sistema de valores y normas estable y trascendente»⁵⁵. Así conjuga Ródenas de Moya las dos modernidades apuntadas por Calinescu (la Modernidad estética y la modernidad burguesa) con una postmodernidad a la vez histórica y estética. Pero en qué medida esta inserción resulta satisfactoria es algo que aún estamos lejos de poder establecer con seguridad.

Quizá deberíamos evitar extendernos inmoderadamente en este punto, aun a riesgo de incurrir en cierto *déficit* teórico sobre la verdadera idiosincrasia del período postmoderno. Sin duda, un análisis más profundo de esta cuestión desbordaría ampliamente el objeto de nuestro estudio (ya de por sí harto exigente), demandando

⁵³ O. Paz: *op. cit.*, p. 65.

⁵⁴ Domingo Ródenas de Moya: «La modernidad estética», en Luis Beltrán Almería & José Luis Rodríguez García (coords.): *Simbolismo y hermetismo: aproximación a la modernidad estética* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2007), p. 64.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 65.

asimismo un cambio de perspectiva que comprometería la unidad global de nuestro enfoque. Pero cómo resistirse a emitir al menos ciertas valoraciones sobre el cambio de paradigma que virtualmente ofrece el actual (?) período postmoderno, entendido como toma de posición respecto a la historia y cuyos límites se antojan, con todo, muy difusos⁵⁶. Para nosotros, la problematización del yo en la época contemporánea dista mucho de aquel gran punto de fuerza que la Modernidad elevó a centro supremo de todo pensamiento y de todo arte. Frente a la acción perspectivizadora de la conciencia moderna, el yo postmoderno aparece descentrado, cuando no volatilizado. En un libro de 1991, Giddens describe el modo en que el Yo contemporáneo se construye con la elección de *estilos de vida* a partir de una multiplicidad de puntos de referencia en un horizonte de posibilidades supuestamente amplísimo. Está claro que el punto de vista del británico es sociológico y no estético, pero el comportamiento del sujeto artístico actual queda no pocas veces comprometido en esta suerte de ostentación de la personalidad construida con los retales de un mundo ególatra y consumista. Así pues, mientras que en el Romanticismo el sujeto estético aspiraba a conquistar su Yo a través de una azarosa e intensa búsqueda hacia dentro (al interior de la conciencia emancipada), el Yo de la modernidad postmoderna de Giddens (*modernidad tardía*) es un proyecto de exteriorización de la personalidad empírica, una planificación de las maneras de ser en su temporalidad con relación a la sociedad (una sociedad que, dicho sea de paso, ha renunciado a los mitos modernos)⁵⁷.

Si para Calinescu la postmodernidad representa más bien «una perspectiva desde la que uno puede preguntar ciertas cuestiones sobre la Modernidad en sus diversas encarnaciones»⁵⁸, la crítica que la posmodernidad viene realizando acerca de los mitos desarrollados en dicho referente cronotópico ha supuesto la crisis de los contenidos universales, el fin de las utopías y —en el ámbito estrictamente estético— la renuncia al

⁵⁶ Para Jean-François Lyotard (1924-1998), uno de sus más avezados estudiosos, es posible hablar de una *postmodernidad-en-la-modernidad* como de aquella «dimensión permanentemente *amnésica*, es decir, la tentativa constante de que la modernidad no cese, no de *olvidar*, puesto que no es exactamente un “olvido”»; *vid.* Teresa Oñate Zubia: «Lyotard: la escritura de la disensión», en *Revista de Occidente*, nº 73, junio de 1987, p. 120. Para el pensador francés, la postmodernidad no es un olvido de la modernidad, pero sí su liquidación, la destrucción de los grandes metarrelatos de la modernidad; *vid.* J.-F. Lyotard: *La Posmodernidad (explicada a los niños)* (Barcelona: Gedisa, 1995), p. 30. Por su parte, Giddens considera lo postmoderno como una especie de alta modernidad que difiere de lo que se ha llamado postmodernidad: «En vez de estar entrando en un período de postmodernidad, nos estamos trasladando a uno en que las consecuencias de la modernidad se están radicalizando y universalizando como nunca. Afirmaré que más allá de la modernidad, podemos percibir los contornos de un orden nuevo y diferente que es “posmoderno”; pero esto es muy distinto de lo que en este momento algunos han dado en llamar “postmodernidad”»; Anthony Giddens: *Consecuencias de la modernidad* (Madrid: Alianza, 2007), p. 17.

⁵⁷ *Vid. id.: Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* (Barcelona: Península, 1997).

⁵⁸ M. Calinescu: «Sobre el postmodernismo», *Cinco caras de la modernidad...*, p. 272.

viejo sueño formulado «románticamente» por la Vanguardia: poetizar la sociedad, transformar la sensibilidad (¡la vida!) a través de la poesía, espiritualizar la naturaleza...; en suma, vivir poéticamente para regenerar la existencia, vivificar la vida⁵⁹. Ciertamente, los optimismos de esta utopía estética se han diluido finalmente en la resignación y, aún peor, en el conformismo que conlleva la rebaja de nuestras exigencias; si bien, ello no obsta a que la postmodernidad sea deudora de los fundamentos modernos que, lejos de ser definitivamente clausurados, siguen parcialmente activos⁶⁰. Ello explica que la postmodernidad haya sido presentada muchas veces como una anti-modernidad, difícilmente pensable más allá de su contraste con la tradición inmediata a cuyas ideas-fuerza se opondría, mas sin superarlas. En opinión de Frederic R. Karl, por ejemplo, la postmodernidad es más una etiqueta que un movimiento en sentido estricto: una evolución desde el modernismo, «solidly based on the practices we have associated with Modernism for almost one hundred years»⁶¹. Se trata, pues, de una noción problemática, cuajada dentro de la retórica marxista del pensamiento revolucionario de los años 60 y cuya legitimidad a menudo se ve comprometida por intereses ajenos a los fundamentos propios del arte.

A grandes rasgos, la posmodernidad se erige en mito central de la contracultura a partir de una posición anti-intelectual y de un despreocupado hedonismo⁶². Junto a la desautonomización (léase heteronomización) del hecho estético, Carlos Simón ha citado «la mercantilización cósmica de lo real y el advenimiento de un modelo global de superficialidad basado en el descentramiento compulsivo-dispersivo de los valores y el conocimiento [que ha despojado el arte de su] *dignidad filosófico-espiritual*», dada la incapacidad de éste a la hora de establecer un presente y un mundo⁶³. En tal sentido, es a partir del patrocinio de valores instrumentales de refuerzo de la demagogia y del

⁵⁹ «Mis días son para la poesía. Convinceos [...] de que llevo una vida poética. / *Una vida poética*, profundizad en esta expresión, os lo ruego»; L. Aragon: *El campesino de París*, p. 208.

⁶⁰ Cfr. S. Marchán Fiz: *La estética en la cultura moderna...*, pp. 9-10.

⁶¹ Frederic R. Karl: *Modern and Modernism: the sovereignty of the artist 1885-1925* (Nueva York: Atheneum, 1985), p. 401. Sin embargo, no han faltado intentos de elucidarla al margen de su dialéctica con la modernidad, entendiéndola no como una devaluación de la mirada moderna, sino como una revisión de los presupuestos del proyecto de la modernidad en tanto que «su alteridad radical, su extrañamiento especular, el examen de sí misma ante sí misma»; Alejandro Martínez & Jacobo Henar (coords.): *La postmodernidad ante el espejo* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2009), p. 10. Para otros, en cambio, la postmodernidad es consecuencia directa de la crisis de la modernidad, sin que ello implique su oposición a esta última. Cfr. Henry A. Giroux (ed.): *Postmodernism, feminism, and cultural politics: redrawing educational boundaries* (Albany: State University of New York, 1991).

⁶² Tal es la tesis de Gerald Graff: «The Myth of the Postmodern Breakthrough», *Literatura against itself* (Chicago: University of Chicago Press, 1979), pp. 31-62; *ap.* M Calinescu, *op. cit.*, p. 260.

⁶³ Carlos Simón: «La experiencia del arte en la época del *fin de su autonomía*», en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº 33, mayo de 2004, dirección URL <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/csimon33.pdf>, p. 2.

consumismo cuando nos sumergimos en la llamada postmodernidad, uno de cuyos productos pseudoartísticos más peculiares es el *kitsch*: especie de simulacro pseudoartístico, réplica espúrea diseñada con un fin meramente mercantilista y decorativo donde el arte se reduce a un añadido insubstancial en el seno de la cultura de masas⁶⁴. No obstante, ha de tenerse especial cuidado en no confundir la verdadera cultura popular (que en modo alguno debe acomplejarse con respecto la alta cultura) ni el *naïf* con la *kitschificación* del arte (consistente en la transformación de sus valores genuinos en valores

⁶⁴ La mentalidad consumista del *kitsch* llegó de la mano de la nueva burguesía de Múnich durante las décadas de los 60 y 70 del siglo XIX, ostentadora de un diletantismo de clase emergente que la impulsaba a consumir reproducciones formalmente incoherentes de estilos entremezclados (que hubieron gozado de prestigio en la alta cultura moderna) a fin de aparentar pertenecer a una determinada clase de referencia, social y culturalmente superior (por esta razón el *kitsch* aparece ligado al mal gusto y a lo pasado de moda). Ello recuerda al señor Jourdain como prototipo de nuevo e ignorante burgués incapaz de apreciar el arte, protagonista de la comedia-ballet *Le Bourgeois gentilhomme* (estrenada en 1679), de Molière (pseudónimo literario de Jean-Baptiste Poquelin [1622-1673]); *vid.* Molière: *El burgués gentilhomme* (Dueñas, Palencia: Simancas, 2009). H. Broch en cierto modo responsabiliza del *kitsch* a la estética del «arte por el arte» surgida en el contexto del desplome de valores protagonizado —según este autor— por el romanticismo europeo; *vid.* Hermann Broch: *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte* (Barcelona: Tusquets, 1970). *Cfr. id.*: «Quelques remarques sur le problème du kitsch», en Gillo Dorfles (ed.): *Le Kitsch : un catalogue raisonné du mauvais goût* (París : Complexe, 1968), pp. 58-83. No obstante, matizaré que la escuela del *art pour l'art*, estrechamente vinculada a la *poesía pura* como síntesis de los elementos líricos esenciales, nació en el contexto de repulsa explícita de lo burgués, al que la bohemia se opuso desde los albores de la protovanguardia europea del ochocientos (sobre el concepto de *poesía pura*, *vid. infra* «2.2.1. La vanguardia hispánica peninsular: Ultraísmo y Creacionismo»; acerca de la imagen poética como fundamento de la *poesía pura*, *vid. infra* «2.2.7. La imagen poética y el juego de palabras»). Por tanto, la escuela del *arte por el arte* (que no es una fórmula, sino un principio vital que ampara los valores intrínsecos del arte) realizó a su modo una crítica radical del orden social burgués y de su papel en el proceso de decadencia de la cultura: «nosotros —escribía Rafael Cansinos-Assens (1882-1964), modernista de la Generación del 14 y fundador del movimiento Ultra— libertamos a la Belleza cautiva, de manos de los mercaderes y reposamos su dolorido cuerpo; y lo maceramos en un agua de dulce ociosidad y purificada y rejuvenecida por nuestra virtud, serena y pura bajo su cabellera recogida, suficiente por sí misma, le dimos entre nosotros el delicioso honor de los espejos. Y así fue, cuando dijimos: “El arte por el arte...” // Nosotros hemos rescatado a la Belleza y la hemos devuelto a sí misma. En adelante, [...] sus labios sólo cantarán para expresar la pura alegría de su liberación... [...] Y la vida, oh poetas, será también como una fiesta en que todas las cosas se justificarán por su belleza y su esplendor»; Rafael Cansinos-Assens: «Nuestra juventud», *Obra crítica*, Tomo I (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1998), p. 11. Sobre el elogio romántico de la ociosidad, véase lo apuntado en *infra* «2.2.2. Un precedente postista: Francisco Vighi». Si *el arte por el arte* es ya vanguardia por su espíritu de rebeldía, su defensa de la libertad estética y su interés vitalista por lo nuevo y lo novísimo, el *kitsch* representa más bien la retaguardia de un arte capitalizado, reducido a mera fórmula de consumo en la era de la industrialización que trajo consigo la urbanización de las masas. En 1986, refiriéndose al arte y la literatura de los años precedentes, Octavio Paz alude a la pérdida paulatina de sus poderes de negación: «desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales, fórmulas sus rebeldías, ceremonias sus transgresiones. No es el fin del arte: es el fin de la *idea* de arte moderno»; O. Paz: *La otra voz...*, p. 51. A este respecto, *vid.* Clement Greenberg: «Vanguardia y Kitsch», *Arte y cultura* (Barcelona: Paidós, 2002), pp. 15-34. Por paradójico que resulte, uno de los coadyuvantes de la *kitschificación* del arte fue el triunfo del marxismo tradicional en el seno de los discursos de la praxis que negaban la especificidad de la obra artística. Es decir, que este mecanismo de desideologización propio de una subcultura capitalista de consumo vendría a ser consecuencia del proceso de descentración del arte desencadenado por las corrientes finalistas, o sea, un residuo tecnificado de la era post-industrial alimentado por la crisis del concepto artístico a la que contribuyó el marxismo ortodoxo. En todo caso, el *kitsch* es lo opuesto al estilo, una desagregación de valores éticos y estéticos de la que suelen servirse la demagogia y el totalitarismo, como bien supo ver Milan Kundera en *El libro de la risa y el olvido* (Barcelona: Planeta / Seix Barral, 2000). *Vid.* Iván Vicente Padilla Chasing: *Milan Kundera y el totalitarismo kitsch: dictadura de conciencias y demagogia de sentimientos* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010).

sucedáneos, tal como se ve, por ejemplo, en el estilo *camp* y en no pocos aspectos del Pop Art).

La Vanguardia histórica surgió como respuesta al creciente empuje del utilitarismo burgués y a la consiguiente mercantilización de todas las dimensiones humanas, incluida aquella en la que el artista cifra su dignidad: la dimensión creativa. El desajuste entre los valores estéticos del poeta y los valores económicos de la sociedad de mercado llevará a la radicalización, por parte de aquél, de un arte entendido como lenguaje autónomo, «dotado de leyes propias y autosuficiente frente a la realidad exterior, y [a] la investigación de estas leyes»⁶⁵. Por supuesto, ello no evitó que muchos de los creadores plásticos de la Vanguardia sucumbieran a la lógica capitalista (Dalí constituye un ejemplo paradigmático en este sentido), lo cual los convertía en objeto de la fetichización *kitchficadora* de una burguesía diletante y deseosa de nuevas expresiones artísticas con las que actualizar, al ritmo que marcaba la aceleración industrial y el desarrollo del cosmopolitismo en las sociedades modernas occidentales, su ostentación económica y cultural. Pero este fenómeno, que la postvanguardia de los años 50 potenciará deliberadamente, no se encontraba entre los propósitos del proyecto vanguardista original. En conclusión, el *kitsch* está presente allí donde se consuma el falseamiento de la Vanguardia histórica y la quiebra definitiva del espíritu del Romanticismo (nótese a este respecto el hiato existente entre Warhol y Duchamp) a partir de un doble concepto de *impureza*: con respecto a los medios y con respecto a las funciones⁶⁶.

⁶⁵ Andrés Soria Olmedo: *Vanguardismo y crítica literaria en España* (Madrid: Istmo, 1988), p. 13. En este sentido, la conciencia estética de vanguardia enlazaba con la poesía pura y con su precedente simbolista-modernista.

⁶⁶ Lo que en Duchamp es irreverente, provocador, anticonvencional, un reto para el receptor y para el propio artista, en Warhol resulta mero cliché vaciado de contenido, iconología de consumo, muy accesible para la clase media norteamericana en la era de la reproducción industrial (no en vano, Warhol fue publicista antes de exponer en galerías de arte). Pero no siempre la presencia de lo *kitsch* es incompatible con la originalidad de la obra de arte, dado que una de las virtudes del verdadero artista consiste en asimilar cuantos medios expresivos logre tener a su alcance (pudiendo ser el *kitsch* uno de ellos) y darles una forma adecuada a la intuición. En este caso, el *kitsch* se integra en el arte y no al contrario. Así sucede que las obras postistas a menudo aprovechan elementos *kitsch* (como lo empalagoso o la chabacanería) de acuerdo con su voluntad de transformar el *pathos* en una afectividad saludable. Según puede leerse en el citado ensayo de Giesz: «El ingenio del ojo-*kitsch* radica en descubrir aspectos emotivos y en camuflar al mismo tiempo todos los trámites opuestos. Se comprende, pues, que el principal mérito del *kitsch* consista en des-endemoniar la vida y precisamente donde las apariencias indican lo contrario: muerte, sexo, guerra, pecado, necesidad, nacimiento, Dios, etc. Podría decirse que el *kitsch* consigue transformar las situaciones límites de la existencia humana en conmovedores idilios, y sustituir los dramas numinosos (miedo, veneración, oración, desesperación, etc.) por una agradable emotividad»; *ibid.*, p. 53. En este sentido, A. Moles define el *kitsch* como un antiarte de la felicidad; *vid.* Abraham Moles: *El Kitsche. El arte de la felicidad* (Buenos Aires: Paidós, 1973). El primero en medir los aspectos positivos del *kitsch* fue uno de los grandes maestros del Postismo, Ramón Gómez de la Serna, quien prefería utilizar una expresión más castiza (*lo cursi*) a la hora de explicar este fenómeno para-estético en relación con su antecedente barroco, posteriormente desgajado en el rococó y finalmente convertido en *Modern Sytle*: «La academia ignora el sentido de lo cursi cuando dice que

Para Scarpetta, la impureza se convierte en uno de los elementos que mejor definen la estética posmoderna, la cual, lejos de hacer tabla rasa con la cultura precedente, trata de reabsorberla y *reciclarla*: en contraste con el impulso de «pureza» de los discursos de la modernidad vanguardista (como demuestran el progresivo abandono de la representación en pintura hacia un arte abstracto, el antibiografismo y antihistoricismo de la poesía concebida como producción de imágenes en total ausencia de elementos anecdóticos, la desteatralización del cine en su búsqueda de un lenguaje propio, la pérdida de una estructura narrativa en la música y su apertura a otras estrategias compositivas como el dodecafonismo, etc.); en contraste, decíamos, con la búsqueda de una especificidad radical de los códigos artísticos, la posmodernidad se inclina —a juicio de Scarpetta— por una heterogeneidad de registros que la desnaturalización de los códigos y la ruptura definitiva del funcionalismo estético precedente han hecho posible⁶⁷. Sin embargo, la mezcla de géneros, registros, disciplinas artísticas, estilos... (incluso diferentes campos del saber, como filosofía y ciencias de la naturaleza) ya fue una constante distintiva de la *Romanpoesie* que propició al inicio de la Modernidad la aparición de los *eclécticos*

“lo es todo aquello que con apariencia de elegancia o de riqueza es ridículo o de mal gusto”. [...] En lo que hay que insistir cuando se quiere definir lo cursi es que hay dos clases de cursi: lo cursi deleznable y sensiblero y lo cursi perpetuable y sensible o sensitivo»; «Eleva lo cursi al arte es lo que hace la gran obra de arte. [...] En lo cursi hay una ternura que acepta todo regalo de la vida como algo ideal y entroniza lo conmovedor venga de donde venga, superadornándolo para salvarlo»; y así son cursis —a juicio del madrileño— el poeta Juan Ramón Jiménez o los personajes universales de Charlot y Don Quijote. *Vid.* Ramón Gómez de la Serna: «Lo cursi» (1934), en *Una teoría personal del arte* (Madrid: Tecnos, 1988), pp. 227-247. Existe, pues, en el caso del postismo un *kitsch* en segundo grado que introduce un cambio de función con respecto a las formas que le son propias, y que a juicio de Scarpetta constituye un atributo de la postmodernidad. *Cfr.* Guy Scarpetta: *L'Impureté* (París: Grasset & Fasquelle, 1985), *passim*; e *id.*: «Réflexions sur le kitsch», *L'artifice* (París: Grasset & Fasquelle, 1988). A mi modo de ver, este *kitsch* intencional y autoconsciente, que ha perdido su inocencia, se integra en el fenómeno de la ironía mediante fórmulas paradoxales: «los poetas cursis se sienten a escribir con tinta de calamar / Mientras yo tatúo de sangre verde mi escritura, / mi escritura dura y futura / Obispo del amor mi tiara / es un falo de palisandro», etc.; C. E. de Ory: *Poesía abierta (1945-1973)*, ed. de J. Pont (Barcelona: Barral, 1974), p. 124. Sobre este tema del *kitsch*, además de los títulos ya citados, puede también consultarse M. Calinescu: «Kitsch», *op. cit.*, pp. 223-257; Odd Nerdrum: *On kitsch* (Oslo: Kagge Forlag, 2001); Pere Salabert: *De la creatividad y el Kitsch: meditaciones postmodernas* (Montevideo: Uno, 1990); y desde la perspectiva de la estética antropológica que estudia la relación del hombre con el objeto *kitsch* más allá de su contraposición al arte, Ludwig Giesz: *Fenomenología del “kitsch”. Una aportación a la estética antropológica* (Barcelona: Tusquets, 1973).

⁶⁷ *Vid.* G. Scarpetta: *L'Impureté*. Esta impureza está en la base de la *postpoesía* de Agustín Fernández Mallo como propuesta de sincronización de la poesía con las demás artes, que sí estarían —según este autor— en sintonía con las sociedades técnico-desarrolladas; *vid.* Agustín Fernández Mallo: *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma* (Barcelona: Anagrama, 2009). Como ejemplo de la alianza *kitschificadora* de la literatura con las nuevas tecnologías en la cultura de masas, puede echarse un vistazo a otro de los nombres propios de la literatura prototípicamente postmoderna, especialmente a propósito de una «obra» consistente en la recopilación de una serie de «estados» de perfil en la red social *Facebook* entre los años 2008 y 2013; Manuel Vilas: *Listen to me* (Córdoba: La Bella Varsovia, 2013). Para un acercamiento a la postpoesía postmoderna de ambos autores, véanse, por ejemplo, *id.*: *Gran Vilas* (Madrid: Visor, 2012); y A. Fernández Mallo: *Poemario-performance Joan Fontaine Odisea (mi deconstrucción)* (Barcelona: La Poesía, Señor Hidalgo, 2005).

poéticos y cuyo modelo de síntesis estética remite a la noción del *arabesco*⁶⁸. A mi juicio, la *impureza* posmoderna guarda una relación más íntima con el cambio de enfoque y de función que se opera en el arte: la superposición del utilitarismo a los valores esenciales del fenómeno estético, de modo que el *efecto* inmediato de la obra de arte desplaza la *reflexión* sobre los medios de expresión que estimulan e incrementan los más complejos procesos de la sensibilidad. Debido a esta primacía del efectismo del gusto en detrimento de la comprensión de las causas formales que producen el hecho artístico, la posmodernidad tiende a la simplificación de la experiencia estética, lo que asimismo provoca la gradual renuncia a aquella *recepción activa* de la obra de arte que es la actitud propia de quien no sólo se sirve de dicha obra para interpretar la realidad, sino que, además, se interroga constantemente sobre su propia fruición.

Con todo, ¿qué otros aspectos internos de la comprensión del fenómeno estético se ponen de relieve al contrastar Modernidad y post-modernidad? Sin saberlo, fue Baudelaire quien puso las bases del concepto de *posmodernidad* al referirse en 1863 a la modernidad que él mismo encarnaba por su revuelta contra los principios burgueses de progreso y utilitarismo: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. [...] Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire»⁶⁹. Luego la Modernidad se definiría por su afán de extraer lo eterno de lo transitorio, o de aprehender lo infinito en lo fragmentario, la unidad en lo disverso. Para Breton y compañía este momento se llamará «le surréel», concepto en la línea de las grandes utopías del arte romántico que aspiraban a darse también materialmente en el aquí y ahora del hombre histórico. En ausencia de un centro regulador (lo infinito, lo eterno, lo

⁶⁸ En el número 239 de sus fragmentos del *Athenaeum*, Fr. Schlegel menciona su interés por los poetas alejandrinos y romanos en función de la tendencia histórica que en sus obras se manifiesta a propósito del «pensamiento grandioso de que todo puede ser poetizado. Y en la mezcla de todos los géneros literarios propia de los eclécticos poéticos de la Antigüedad tardía hay la exigencia de que sólo debe haber Una poesía, del mismo modo que sólo hay Una filosofía»; Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 115. La identificación del romanticismo con el *hybris* literario subyace también en este apunte novalisiano: «Lectura de lo heterogéneo — de lo romántico»; Novalis: *La enciclopedia* (Madrid: Fundamentos, 1996), p. 338. Sobre el tema del arabesco, *vid. infra* «1.4. Juego e ironía: la forma poética del Witz».

⁶⁹ Ch. Baudelaire: «La modernité», perteneciente al ensayo *Le peintre de la vie moderne* (1863), en *Œuvres complètes*, Vol. II, p. 695. Puede verse una traducción española en *id.*: *Salones y otros escritos sobre arte* (Madrid: Visor, 1999), p. 361. En opinión de Jauss, la modernidad baudelaireana determina en buena parte nuestra comprensión estética e histórica del mundo; *vid.* H. R. Jauss: *La Literatura como provocación*, p. 18. «Lo opuesto a la *modernidad*, como cabría esperar, no lo constituye aquí, por ejemplo, lo romántico. Aun cuando de hecho el Romanticismo es el pasado inmediato de la modernidad de Baudelaire, no por ello la considera él como su antítesis»; *ibid.*, p. 68. *Cfr.* J. Habermas: *El discurso filosófico de la modernidad*, p. 19. Sobre la categoría de lo moderno en la concepción estética de Baudelaire, *vid.* M^a Jesús Godoy Domínguez: «El pintor de la vida moderna, de Charles Baudelaire», en *Fedro: Revista de Estética y Teoría de las Artes*, nº 7, septiembre de 2008, pp. 1-23.

inmutable) y consecuentemente desprovista de la coherencia de los grandes sistemas, la postmodernidad niega toda trascendencia y tiende a acelerar los cambios en un presente que se vive como fractura y retracción. Sin aquellos contenidos que exaltaban a los artistas modernos, la era postmoderna aparece marcada por un hedonismo estandarizado y radicalmente individualista: «agotamiento del impulso [moderno] hacia el futuro, desencanto y monotonía de lo nuevo, cansancio de una sociedad que consiguió neutralizar en la apatía aquello en que se funda: el cambio»⁷⁰.

Por esta misma razón la postmodernidad parece negada para la ironía romántica, concepto clave de la Modernidad. Como bien ha señalado Daniel Innerarity, los pensadores postmodernos «asedian, con el arma del escepticismo y la ironía, las pretensiones de universalidad de la razón moderna»⁷¹. Esto puede extenderse asimismo a los poetas postmodernos, los cuales tienden a convertir los mitos de la Modernidad en blanco de una ironía escéptica, opuesta a las elevadas pretensiones del artista moderno. Generalmente, esta ironía postmoderna ataca los valores de la Modernidad a través de formas paródicas cercanas al pastiche (definido por Fredric Jameson como «parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor»)⁷². Me permito citar como ejemplo paradigmático —ya que

⁷⁰ «La sociedad posmoderna —continúa Lipovetski— es aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, [...] donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un progreso ineluctable»; Gilles Lipovetski: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (Barcelona: Anagrama, 2000), p. 9. Por contraste, y a juicio de Habermas: «El espíritu y la disciplina de la modernidad estética asumió claros contornos en la obra de Baudelaire. Luego la modernidad se desplegó en varios movimientos de vanguardias y finalmente alcanzó su apogeo en el Café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo. La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un centro común en una conciencia cambiada del tiempo. La conciencia del tiempo se expresa mediante metáforas de la vanguardia, la cual se considera como invasora de un territorio desconocido, exponiéndose a los peligros de encuentros súbitos y desconcertantes, y conquistando un futuro todavía no ocupado. La vanguardia debe encontrar una dirección en un paisaje por el que nadie parece haberse aventurado todavía. Pero estos tanteos hacia adelante, esta anticipación de un futuro no definido y el culto de lo nuevo significan de hecho la exaltación del presente»; J. Habermas: «La modernidad, un proyecto incompleto», en Hal Foster (ed.): *La posmodernidad* (Barcelona: Kairós, 1985), p. 21. Vid. *infra* «2.2.7.3. Principio de novedad».

⁷¹ Daniel Innerarity: *Dialéctica de la modernidad* (Madrid: Rialp, 1990), p. 53.

⁷² Fredric Jameson: «Posmodernismo y sociedad de consumo», en J. Habermas & J. Baudrillard *et alia: op. cit.*, p. 170. Hal Foster ha visto en el pastiche el «oficial sign» de la postmodernidad neoconservadora, la cual trata falsamente de resolver «conflictual forms of art and modes of production»; Hal Foster: *Recodings: art, spectacle, cultural politics* (Port Townsend [Washington, EE.UU.]: Bay Press, 1985), pp. 127 y 16, respectivamente; *ap.* Linda Hutcheon: «La política de la parodia postmoderna», en *Criterios* (edición especial de homenaje a Bajtín), La Habana, julio de 1993, p. 188. El pastiche paródico se sitúa, pues, en el centro de la estética de la postmodernidad, entendida como intertexto basado en el decorativismo deshistorizador del capitalismo que problematiza y desnaturaliza los valores modernos. Vid. L. Hutcheon: *op. cit.*; e *id.*: *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms* (Urbana [Illinois, EE.UU.]: University of Illinois Press, 2000). Sobre la mimesis paródica entendida como «dissimilarity of anachronistic similarity between texts» de efectos cómicos; *vid.* Margaret Rose: «Defining Parody», en *Southern Review*, n° 13, 1980, pp. 5-20. Véase también el trabajo panorámico de Beate Müller: *Parody: Dimensions and perspectives* (Atlanta [Georgia, EE.UU.]: Rodopi, 1997). Según Umberto Eco, basándose a su vez en un artículo de John Barth («The Literature of Exhaustion», 1967), la Vanguardia histórica llega finalmente a un

existe un trabajo sobre el tema— cierta línea poética practicada por Luis Alberto de Cuenca y que sin duda desluzca junto a otras de mucho más alcance practicadas también por este autor⁷³. Como primer botón de muestra, el verso inicial de «El desayuno» recuerda vagamente el nerudiano «Me gustas cuando callas porque estás como ausente», si bien a través de un lenguaje llano y hasta coloquial que no elude el tópico juego entre literalidad y metáfora:

Me gustas cuando dices tonterías,
cuando metes la pata, cuando mientes,
cuando te vas de compras con tu madre
y llego tarde al cine por tu culpa.
Me gustas más cuando es mi cumpleaños
y me cubres de besos y de tartas,
o cuando eres feliz y se te nota,
o cuando eres genial con una frase
que lo resume todo, o cuando ríes
(tu risa es una ducha en el infierno),
o cuando me perdonas un olvido.
Pero aún me gustas más, tanto que casi
no puedo resistir lo que me gustas,
cuando, llena de vida, te despiertas
y lo primero que haces es decirme:
«Tengo un hambre feroz esta mañana.

punto muerto en su tarea de destrucción del pasado al reconocer la imposibilidad de sus propios textos; y así, «[la] respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad»; vid. Umberto Eco: «Lo posmoderno, la ironía, lo ameno», en *Apostillas a «El nombre de la rosa»* (Barcelona: Lumen, 2000), pp. 72-74. Sin embargo, la vaporosidad del concepto de posmodernidad y la imprecisión conceptual con que se suele abordar el de ironía romántica dificultan sobremedida todo juicio crítico al respecto. De entre la gran cantidad de referencias bibliográficas sobre la posmodernidad, además de las citadas, vid. David Harvey: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998); Harry R. Garvin (ed.): *Romanticism, modernism, postmodernism* (Lewisburg: Buchnell University Press, 1980); J.-F. Lyotard: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (Madrid: Cátedra, 1984); David Lyon: *Postmodernidad* (Madrid: Alianza, 1996); Zygmunt Bauman: *La posmodernidad y sus descontentos* (Madrid: Akal, 2009); Steven Connor: *Postmodernist culture. An introduction to theories of the contemporary* (Oxford: Blackwell, 1996); Victor Burgin: *The end of Art Theory: criticism and postmodernity* (Atlantic Highlands [New Jersey, EE.UU.]: Humanities Press International, 1986); Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (Barcelona: Gedisa, 1996); id. et alia: *En torno a la posmodernidad* (Barcelona: Anthropos, 1994); Josep Picó (ed.): *Modernidad y posmodernidad* (Madrid: Alianza, 1988); Antonio Hernández & Javier Espinosa (coords.): *Modernidad y posmodernidad* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999); Esther Díaz: *Posmodernidad* (Buenos Aires: Biblos, 2005); y el magnífico ensayo de Gabriel Josipovici: *¿Qué fue de la modernidad?* (Madrid: Turner, 2012).

⁷³ Vid. Javier Letrán: *La poesía posmoderna de Luis Alberto de Cuenca* (Sevilla: Renacimiento, 2005). Quede constancia, no obstante, de que no toda la producción poética del madrileño responde a un registro modulado por la ironía postmoderna; por el contrario, en ella hay cabida para formas sin duda mucho más meritorias.

Voy a empezar contigo el desayuno»⁷⁴.

En este otro, titulado «La llamada», el melifluo y tópico sollozo del amante tradicional es objeto de parodia a partir de su confluencia con motivos modernos («teléfono») sobre la base de un chiste de taberna («Quería oír tu voz y oí la de tu amante»):

La noche había sido muy larga y muy oscura.
Quería oír tu voz. Que tus dulces palabras
me trajeran un poco de calma. Que el cariño
que sentías por mí viajara por teléfono
hacia mi corazón maltrecho y derrotado.
Quería oír tu voz y oí la de tu amante⁷⁵.

Sin querer profundizar aquí en la naturaleza específica de la *ironía postmoderna* en su contraste con la ironía romántica, diremos que la primera, incapaz de generar nuevos contenidos, se limita a jugar con una contradicción sólo aparente. En mi opinión, se trata de un tipo de ironía mucho menos ingenua, menos alegre y menos benévola que la romántica, pero también menos profunda, por cuanto pone sus bases en la conciencia de la muerte no autotrascendida del arte⁷⁶. Autores como Eduardo García o G. J. Handwerk han establecido un cierto parentesco entre ambas ironías, aunque la postmoderna —afirma este último— formula una más violenta protesta sobre la dicotomía entre mismidad y otredad, ya no conducida hacia una síntesis y sin esperanza de ella⁷⁷. También Spanos considera

⁷⁴ Luis Alberto de Cuenca: «El desayuno», en *Poesía 1970-1989* (Sevilla: Renacimiento, 1990), p. 213. Cfr. Pablo Neruda: poema 15 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1923-1924), en *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999), p. 191.

⁷⁵ *Id.*: «La llamada», en *op. cit.*, p. 220.

⁷⁶ Nos distanciamos claramente de la oposición establecida por Chantal Maillard entre el *humor irónico* del sujeto romántico y la *ironía humorística* del postmoderno en función de la supuesta inflexibilidad del primero: «La diferencia entre ambos se erige, precisamente, sobre aquello en lo que se parecen: la contradicción existencial. El romántico vive en una ambigüedad [...] que no acepta y su tragedia consiste en esto: ha de perpetrar el conflicto, o morir (una manera, la única, de optar radicalmente por lo infinito). El ironista posmoderno, en cambio, vive esa ambigüedad y la acepta, porque sabe que es posible vivir con ella, porque sabe también que existen los matices y que el conflicto dialéctico se origina precisamente por no saberlo y/o por negarse a asumir la contradicción»; Chantal Maillard: «La sonrisa del gato de Cheshire. La salvación por la ironía», en Diego Romero de Solís & Juan B. Díaz Urmeneta (eds.): *La memoria romántica* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997), p. 116. Las páginas que siguen demostrarán solventemente lo errado de esta lectura que hace Maillard.

⁷⁷ Vid. Eduardo García: «Ironía romántica y posmodernismo (apuntes para una poética sin límites)», en *Clarín: Revista de Nueva Literatura*, nº 54, año IX, Diciembre de 2004, pp. 14-23; y Gary J. Handwerk: *Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan* (New Haven & Londres: Yale University Press, 1985), p. 15. El primero introduce una cuestión importante, pero desde una posición —a mi juicio— contradictoria, ya que se basa en un concepto cualitativo de Romanticismo y en un concepto cronológico de postmodernidad, a la vez que considera ésta como la última manifestación de la modernidad. Personalmente, entiendo que el romanticismo de los autores españoles del siglo XX no es postmoderno, aunque algunos de

que la ironía postmoderna es una ironía que, «a diferencia de la ironía balanceada y solucionadora del modernismo [léase Modernidad], se niega a satisfacer la expectativa de clausura o a proporcionar la certeza distanciadora que la tradición literaria [...] ha inscrito en la conciencia colectiva de los lectores occidentales»⁷⁸. Pero no es del todo exacto que la ironía romántica conduzca necesariamente a una síntesis tranquilizadora, según veremos en el primer bloque de la presente Tesis. Más acertado parece el juicio de Vicente Raga, para quien la lectura *semantizadora* y reduccionista de los detractores de la ironía romántica (que infundadamente le atribuyeron un nihilismo pesimista y un elitismo de los que, como veremos, en verdad carecía) ha tenido un impacto decisivo en la conformación del espíritu postmoderno, cuyos epígonos, partiendo de dichas críticas deformadoras y creyéndose herederos del auténtico espíritu revolucionario que originalmente animaba la susodicha ironía de Schlegel, no hacen otra cosa que servirse de ella como instrumento de un fatuo conservadurismo (ético y estético)⁷⁹.

Por su parte, Alan Wilde entiende que el ironista, a la deriva del océano caótico de sensaciones e ideas, se enfrenta a un mundo inherentemente confuso y fragmentado. En este sentido, la ironía se define como un *mode of consciousness* consistente en una «perceptual response to a world without unity or cohesion»⁸⁰. La *ironía disyuntiva* (*absoluta* o *extrema*) del poeta moderno supone una toma de conciencia de las escisiones y dispersiones del ser, pero no menos propiamente la búsqueda de su control (al menos estético), de manera que las confusiones del mundo quedan reintegradas a un equilibrio

ellos desarrollen su obra en plena irrupción de la postmodernidad (póngase como ejemplo el Postismo). Daniel García reduce en exceso el concepto schlegeliano de ironía, esta la cual no puede considerarse inherente a todo proceso creativo por la sencilla razón de que entonces todo arte sería romántico. Por lo demás, apenas incide en el aspecto lúdico de la ironía, a pesar de centrarse en el elemento representacional que interviene en la dimensión estético-cognitiva del sujeto postmoderno.

⁷⁸ William V. Spanos: *Repetitions: The postmodern occasion in literature and culture* (Baton Rouge [Louisiana, EE.UU.]: Louisiana State University Press, 1987), p. 216; *ap.* Linda Hutcheon: «La política de la parodia postmoderna», en *Criterios* (edición especial de homenaje a Bajtín), La Habana, julio de 1993, p. 193.

⁷⁹ Vicente Raga Rosaleny: «Alegoría e ironía: Paul de Man y la ironía posmoderna», en *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 39, 2007, pp. 491-492. En modo alguno esta pasión lúdica del nuevo artista desmiente la estrecha y recíproca implicación de lo político y lo cultural, entendida como uno de los rasgos más característicos del hombre moderno: baste citar a este respecto la importante y precursora obra de Fr. Schiller, *La educación estética del hombre* (1795, año inaugural del Romanticismo germánico), sobre la que hablaremos más adelante. Sobre esta imbricación de lo estético en lo social, *vid.* Lucien Goldmann: *La creación cultural en la sociedad moderna* (Barcelona: Fontamara, 1980); y Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols. (Madrid: Guadarrama, 1971). Sin duda, es propio del espíritu moderno meditar detenidamente sobre el arte y sobre el papel del artista en la sociedad, pero únicamente —entendemos nosotros— a partir de la afirmación de la autonomía estética del arte por la que éste reflexiona sobre sí mismo. La modernidad se asienta sobre la premisa de que la cultura estética moldea el alma de los pueblos y no al revés.

⁸⁰ Alan Wilde: *Horizons of assent. Modernism, postmodernism and the ironic imagination* (Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1981), p. 2.

proporcional de los opuestos en forma no tanto de síntesis dialéctica, sino más bien de *paradoja irresoluble*: «Inevitably, works of disjunctive and more particularly of absolute irony achieve not resolution but closure - an aesthetic closure that substitutes for the notion of paradise regained an image [...] of a paradise fashioned by man himself»⁸¹. Frente a ella, la *ironía suspensiva* (característicamente postmoderna), al haber abandonado la búsqueda del viejo paraíso de unidad total, importa una visión radicalmente pesimista de la absurdidad de un mundo sin cohesión. La paradoja *como fin en sí misma* y su voluptuoso juego de ambigüedades ingeniosas dan paso entonces a una exploración de las perplejidades e incertidumbres del mundo sin la expectativa de un Ideal, que el poeta postmoderno considera definitivamente inaccesible. Esta negación del Ideal permite, sin embargo, limitar la acción y reintegrarla al mundo (lo que Wilde llama *asentimiento*). Pero, a nuestro modo de ver, este deslinde entre ironía moderna e ironía postmoderna resulta un tanto espurio, sobre todo si tenemos en cuenta que la autolimitación constituye uno de los momentos fundamentales de la ironía romántica en su camino hacia el humor.

Una vez llegados aquí, ¿qué es exactamente eso que llamamos *ironía romántica*, en virtud de la cual el Postismo se inscribiría inequívocamente en el discurso general de la Modernidad? ¿Cuál es su razón de ser fenomenológica, su etiología específica? ¿De qué modo —o modos— se manifiesta textualmente y cuál es su verdadero alcance estético? ¿Existe una poética de la ironía? Para intentar dar respuesta a estos y otros interrogantes, léanse con atención las páginas del siguiente bloque, donde se resumen los principales puntos de un trabajo más elaborado y extenso que, por razones obvias, hemos decidido no incluir íntegramente en la presente Tesis⁸². Esta primera parte de nuestra investigación, aunque notablemente más reducida que las dos restantes, posee mayor autonomía a fin de cumplir una necesaria función propedéutica que favorezca el asentamiento de las bases teóricas y conceptuales sobre las que se sostiene la presente investigación. En la segunda parte de la misma, me ocuparé de algunas cuestiones generales sobre el pensamiento estético postista en su relación con la Vanguardia histórica y en especial con el Surrealismo, con el que contrae una deuda estética evidente. Por ello, concederé especial importancia a los contenidos fundamentales de la estética bretoniana, entroncados con las tres categorías que orientan nuestro estudio, intentando deshacer algunos de los equívocos o falsos tópicos generados por la crítica posterior (sobre todo, española). La tercera y

⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

⁸² Vid. Pablo Acevedo: *Estética del caos: una introducción al concepto romántico de ironía* (Madrid: Devenir, en prensa).

última parte de la presente Tesis estará dedicada al desarrollo de las cuestiones estético-filosóficas que vertebran el movimiento postistas (humor, alegría, juego), tarea que se nos antoja necesaria para *la radiografía espiritual del Postismo*, movimiento cuya columna vertebral no es otra que la ironía, o en expresión de Ory, «la escuela de la duda de los románticos»⁸³.

Todo ello será abordado desde un enfoque interdisciplinar (Estética, Crítica literaria, Filología, Filosofía, Psicología, Literatura comparada, Fenomenología, Historia de la literatura...), a través de numerosas fuentes que incluyen desde los nombres propios del Romanticismo (Fr. Schlegel, Novalis, Jean-Paul, Hegel, Solger, Tieck, Hoffmann...), pasando por filósofos de referencia como Kant o Nietzsche (también Platón, Aristóteles, Spinoza, Descartes, Kierkegaard, Schopenhauer, Heidegger...), hasta los protagonistas de la Vanguardia histórica (Marinetti, Tzara, Ball, Breton, Aragon, Éluard, Reverdy, Artaud, Bataille, Dalí, Octavio Paz...) e ilustres precedentes como Baudelaire, Nerval, Apollinaire..., sin olvidar a los nombres propios del Psicoanálisis (Freud y conspicuos discípulos como Jung o Kris, entre otros). Por supuesto, los postistas Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory (con Nieva, Crespo, Carriedo y compañía) son referencias constantes, así como una extensa nómina de autores hispánicos (Gómez de la Serna, Ortega y Gasset, Guillermo de Torre, Huidobro, los poetas del 27, Cirlot...). Además de estas fuentes directas, me serviré de un amplísimo aparato crítico compuesto de autores coetáneos o posteriores, según el caso, a cada uno de los autores y movimientos de referencia (Benjamin, Alquié, Picon, Babbitt, Bigsby, Bodini, Ilie, Aullón de Haro, de Cózar, Pont...), junto a especialistas de las tres categorías estéticas que tomamos como punto de partida (Baldensperger, Bajtín, Cazamian, Behler, Bourgeois, Immerwahr, Gadamer, Scarpit, Fink, Starobinski...), además de un largo etcétera⁸⁴.

⁸³ C. E. de Ory: «Las ratas en la poesía expresionista alemana», publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 185, Madrid, mayo 1965; recogido en *Iconografías y estelas*, p. 180. Esta expresión, «escuela de la duda» (*école du doute*) asociada a la ironía romántica, la encontramos antes en Albert Béguin, en su mencionado ensayo de 1939, *El alma romántica y el sueño*, que muy probablemente el gaditano conociera; *vid.* A. Béguin: *op. cit.*, 278. No se trata aquí, aclarémoslo, de la duda metódica que origina un sistema lógico-filosófico históricamente determinado, esto es, la duda cartesiana previa a la construcción de dicho sistema y que implica la necesidad de una nueva articulación de contenidos. Como escribiera Antonio Machado, lo que menos aparece en la obra de Descartes es precisamente la duda: «Y en verdad que nadie ha pensado en colocar a Descartes entre los escépticos»; A. Machado: *Juan de Mairena*, vol. II, (Madrid: Cátedra, 2012), p. 25. La duda romántica, por el contrario, es una duda ontológica que pone en juego todos los límites del pensamiento y que encontrará su estado más aguda autoironía en los manifiestos de Tzara: «A priori, es decir con los ojos cerrados, Dadá sitúa antes de la acción y por encima de todo: *La Duda. DADÁ duda de todo. Dadá es tatú. Todo es Dadá. Desconfíen de Dadá*; *vid.* Tristan Tzara: *Siete manifiestos Dadá* (Barcelona: Tusquets, 1972), p. 49.

⁸⁴ *Vid. infra* «5. Bibliografía».

1. LA IRONÍA ROMÁNTICA

Destruir y crear, uno y todo; y así que el espíritu eterno flote eternamente sobre la eterna corriente universal del tiempo y de la vida y perciba cada ola más osada antes de que se diluya.

FRIEDRICH SCHLEGEL

1.0. INTRODUCCIÓN

Finitud / infinitud; yo / no-yo; sujeto / objeto; realidad / imaginación; esencia / apariencia; forma / materia; moral / instinto; percepción / representación; fealdad / belleza; individuo / sociedad; sueño / vigilia; fenómeno / cosa-en-sí; cultura / naturaleza; técnica / inspiración; azar / necesidad; constricción / deseo; limitación / libertad; origen / progreso; trabajo / juego; misticismo / revolución... En la experiencia de esta dualidad originaria germinaba la aguda conciencia de la escisión fundamental del propio ser por la que el hombre romántico, sujeto de un irrealizable anhelo de infinito, vivió en desarmonía consigo mismo y con la naturaleza. El alma busca constantemente una forma fija en que reconocerse, una ilusión definitiva donde poder dar sosiego a su tormento; meta que, por lo demás, los límites sensibles de su existencia física le niegan. Esta inquietud reproduce la manera de cristalizarse del pensamiento, el cual trata de vencer a toda costa sus propios márgenes y ensanchar el campo de acción del espíritu con una nueva proclamación, acaso para en última instancia lograr la unidad de todas las representaciones. Sin embargo, alma y pensamiento no tardan en disolverse nuevamente en la más pura indefinición (ese caos como disputa que es el estado natural de nuestro ser en el mundo), haciendo emerger aquel *fatum* del pensamiento que podemos definir como *conciencia desdichada*.

Ahora bien, ese mismo sujeto histórico que emergía en el ocaso del Siglo de las Luces despertó a la intuición de su propia fuerza interior, dispuesto nada menos que a superar el aciago cisma y a alcanzar la unificación (*Vereinigung*) de todo su ser. De este modo surge el Yo absoluto de la filosofía idealista, gran centro activo en torno al cual pivota todo lo existente y cuyo contrapunto dialéctico (el yo empírico) le permite *darse* a sí mismo por medio de la *reflexión*. En el seno de esta profunda revolución filosófica, la ironía romántica expresaba el eterno devenir de su propia progresión dialéctica, sólo llamada a resolverse en *lo absoluto* (inaprehensible para todo ser condicionado), al igual que dos rectas paralelas únicamente se cortan en el infinito geométrico (de suyo irrepresentable). La dialéctica de la ironía romántica es, pues, una dialéctica negativa (abierta, no conclusiva) y de síntesis incognoscible, cuyo fondo participa de aquel mismo optimismo filosófico que alumbró los diversos sistemas idealistas, aunque a menudo se alimente del escepticismo para desencadenar su propio desarrollo autotrascendente.

Esta ironía del pensamiento no tardó en reproducirse en la llamada *poesía universal progresiva* que Schlegel propuso como paradigma del arte romántico, fundado sobre el

supremo anhelo de aquella síntesis absoluta a que conduciría la infinitud del proceso dialéctico en sus momentos de síntesis y antítesis parciales, de autocreación y autodestrucción momentáneas, de entusiasmo e ironía (negativa). De esta manera la ironía romántica desplegará un doble juego consistente en reunir lo absolutamente condicionado con la libertad absoluta y viceversa, sin perder de vista la unidad del *ideal*, entendido como identidad presente y plena concordancia del ser consigo mismo. He aquí la base de una ironía trascendental, elevada a categoría superior de una nueva metafísica y, por tanto, convertida en objeto de eruditas y sesudas especulaciones que tratan de equipararse a la dignidad de los contenidos estético-filosóficos que aquélla encierra. Todo lo que gira en torno a la ironía parece grave, menos ella misma.

Ciertamente, es propio del carácter alemán tomarse muy en serio las cosas que normalmente se consideran serias, y aún considerar de tal modo las que a simple vista parecieran lo contrario. Podemos decir, por tanto, que aquél se toma en serio hasta la falta de seriedad¹. Esto ha llevado a la filosofía alemana, movida por una insatisfacción radical ante la propiedad inmediata de los fenómenos, a aplicar un rodeo en torno a la contradicción que para ella encierran todas las cosas. Como no podía ser de otro modo, también los conceptos de ironía y humor fueron objeto de un concienzudo examen por parte del movimiento cultural y político responsable de su actual estatuto filosófico (el Romanticismo), que paradójicamente es el que mayor énfasis ha puesto en las emociones tumultuosas derivadas del conflicto que el sujeto romántico vivió intensamente como la fatal imposibilidad de realización de su intuición a partir de una escisión fundamental entre lo finito y lo infinito, la voluntad y el destino, el yo y el mundo, etc.² Ello quizá explica que en el humor romántico hubiera mucho humor, pero poca risa³.

¹ Reflexionaba a este propósito Fr. Schlegel en uno de los fragmentos del *Athenäum*: «En sociedad los alemanes son serios; sus comedias y sus sátiras son serias; su crítica también es seria; toda su literatura es seria. ¿No será que lo divertido siempre es algo inconsciente e involuntario en esta nación?»; Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 121

² De ahí, por ejemplo, su búsqueda de experiencias numinosas, su exaltante irracionalismo, su incondicional rebeldía, su gusto por ambientes luctuosos y su apego hacia personajes marginales, taciturnos, solitarios..., así como su siniestristmo y su melancolía no pocas veces desesperada. Para Lanceros, la modernidad es esencialmente trágica en la medida en que constata la herida o abismo que limita el mundo orgánico y la necesidad perenne de ajustar tanto el conocimiento como el obrar a dicha constatación. *Vid.* Patxi Lanceros: *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke* (Barcelona: Anthropos, 1997).

³ Ha escrito en cierta ocasión Émile Michel Cioran (1911-1995), quizá con excesiva dureza, a propósito de la ironía: «Nada más exasperante que la ironía sin falla, sin descanso, que no le deja a uno tiempo para respirar, y menos para reflexionar, la ironía que, en vez de pasar desapercibida, de ser ocasional, es masiva, es automática, y está en las antípodas de su naturaleza esencialmente delicada. Tal es, en todo caso, el uso que de ella hace el alemán, el ser que, por haber meditado tanto sobre ella, es el menos capaz de practicarla»; Émile Michel Cioran: *Del inconveniente de haber nacido* (Madrid: Taurus, 1995), p. 80.

Más que una experiencia directa, el humor romántico es una conciencia del humor, un humor en segundo grado, estrechamente unido al pensamiento formal⁴. Ciertamente es que, si las indagaciones sobre lo bello no tienen por qué ser necesariamente estéticas, e incluso se desaconseja que las pesquisas para esclarecer un crimen violen las leyes penales, toda investigación sobre el humor está exenta de ser tratada humorísticamente, máxime cuando su centro de interés no es la *reacción* psicofísica de lo risible (sea la risa objeto o medio), sino el *reactivo* humorístico (esto es, la conciencia propiamente humorística). Un determinado hecho existe sólo en la medida en que se afirma su existencia, por lo que no trataremos de analizar aquí la ironía o el humor tal como hipotéticamente se dan en la vida inmediata, sino como actos de conciencia que han devenido objeto de cuestionamiento estético⁵.

No menos significativamente, Francis Jeanson (1922-2009) afirmaba que la risa comporta, hasta en su forma más primitiva de intención emocional, «*un caractère de 'réflexion spontanée' par où il tente de se justifier à mesure qu'il se produit*» (sic)⁶. Si aceptamos esta premisa, la pretensión de objetivar la esencia del humor respondería en todo caso a un impulso natural que lo impele a ponerse a sí mismo en juego, característica que es aún mayor en la risa dilatoria del humor romántico o moderno donde emoción y reflexión se concitan mutuamente⁷. La ironía moderna es el desencadenante de un vasto juego intelectual que permite al poeta elevarse por encima de su propio arte y destruir aquello que más ama, siquiera para hacer renacer de entre las ruinas interiores un renovado

⁴ Según el psicólogo francés Ludovic Dugas (1857-1943), en un célebre pasaje del epígrafe a su *Psychologie du rire* (1902) citado por diversos autores como Freud, Alfred Stern (1897-1986) o, ya en nuestro país, el dramaturgo Alfonso Sastre: «Il faut être content de rire et ne pas chercher à savoir pourquoi on rit, d'autant que peut-être la réflexion tue le rire, et qu'il serait alors contradictoire qu'elle en découvrit les causes»; Ludovic Dugas: *Psychologie du rire* [1902] (Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2010). En este mismo sentido, Bataille escribió: «Hay que dejar de saber —de hablar— para experimentar. Lo mismo ocurre con la risa»; *vid.* G. Bataille: «Notas para la felicidad», *La oscuridad no miente*, p. 35. También el filólogo romántico Fritz Krugger (1889-1974) se situaba en esta misma línea: «Humor es aquello que no tiene todo el que trata de definirlo y analizarlo»; *ap.* Rolando Camozzi Barrios: *Aproximaciones al humor* (Madrid: Endimión, 2001), p. 14.

⁵ Con Jacques Henriot: «Le fait premier, qui seul peut faire l'objet d'un repérage et d'une analyse, n'est pas la chose telle qu'elle est vécue, mais telle qu'elle se trouve conçue et exprimée sur le plan du langage. [...] Le jeu est donc d'abord un fait de langage [...]. Le jeu, c'est d'abord la pensée du jeu»; Jacques Henriot: *Sous couleur de jouer* (París: José Corti, 1989), p. 12. Lo mismo cabría decir, pues, del humor y aún más claramente de la ironía.

⁶ Francis Jeanson: *Signification humaine du rire* (Paris: Seuil, 1950), p. 128.

⁷ Decía Luigi Pirandello (1867-1936) que todo verdadero humorista «no es sólo poeta, es también crítico, [...] un crítico *sui generis*»; Luigi Pirandello: *El humorismo* (Buenos Aires: Leviatán, 1994), p. 170. Por otro lado, igual que el humor comporta un claro interés filosófico, el filósofo «debe aspirar a oír, a meditar y a gozar otra risa más tenue, más sutil, más exquisita: una risa que tenga emoción y conciencia de sí misma, que es lo propio de la filosofía»; Antonio Botín Polanco: *Manifiesto del humorismo* (Madrid: Revista de Occidente, 1951), p. 53.

ideal. Como bien supo advertir Cesare Pavese (1908-1950) en la traducción del postista Ángel Crespo:

El gran arte moderno es siempre *irónico*, como el antiguo era *religioso*. Igual que el sentimiento de lo sagrado radicaba las imágenes más allá del mundo de la realidad, proporcionándoles fondos y antecedentes llenos de significado, la ironía descubre bajo las imágenes y dentro de ellas un vasto campo de juego intelectual, una vibrante atmósfera de costumbres fantásticas y razonadoras que hace de las cosas representadas otros tantos símbolos de una realidad más significativa. Para *ironizar no es necesario bromear* (como para *consagrar* no era necesario liturgizar), basta con construir las imágenes según una norma que las supere o las domine⁸.

Esta ironía, cuya práctica podemos considerar sin miedo a equivocarnos «antirrealista» está directamente relacionada con lo que el italiano llamó *la riqueza del punto de vista*, pues consiste en «disponer varios planos espirituales, varios tiempos, varios ángulos, *varias realidades*, y derivar de ellos proyecciones cruzadas, juego de alusiones, riqueza de sobreentendidos, a que tiende toda tu preparación y gusto»⁹. El hábito de ironizar se ha desarrollado hasta el punto de que muchas veces el autor moderno ironiza aun ignorando su propia ironía, como enfrentado a la irrealidad de sus creaciones de acuerdo a una profunda palpitación que las sobrepasa. Decía el filósofo barcelonés José Ferrater Mora (1912-1991), quien mantuvo contacto con Pedro Salinas y otros poetas e intelectuales españoles en el exilio¹⁰, a propósito de un trabajo de 1946, que la ironía es «algo tan arraigado en la existencia que tiñe, aun sin pretenderlo, todos sus contenidos»¹¹. Puede ser esta la razón por la que «nos resulta algo serio, no tanto porque tengamos que

⁸ Cesare Pavese: *El oficio de vivir* (Madrid: El País, 2003), p. 282. Las notas del 11 de junio de 1941 dan testimonio de la lectura que el italiano hizo de los románticos alemanes a través de las obras críticas de Béguin y Wolzel, con especial atención al concepto de *ironía* en Jean-Paul, Fr. Schlegel, Tieck y Hoffmann, *vid. ibid.*, pp. 272-273. *Cfr. ibid.* (22 de mayo), pp. 269-270. Carlos Edmundo de Ory tuvo en mente el Diario de Pavese, entre otros, como modelo de sus propias notas personales; *cfr.* C. E. de Ory: *Diario*, Vol. III, p. 159. A propósito del interés que la poesía del citado autor despertó en el gaditano, es significativo que éste empleara una cita de aquél para abrir la antología de su propia obra; *vid. id.*: *Poesía abierta (1945-1973)*, p. 7. Asimismo, el postista lo nombra en uno de sus aerolitos; *id.*: *Nuevos aerolitos* (Madrid: Ediciones Libertarias, 1995), p. 36.

⁹ C. Pavese: *op. cit.*, p. 265. «¿Por qué el realismo naturalístico-psicológico no te basta? —se preguntaba poco después—. Porque es demasiado pobre. // No se trata de descubrir una nueva realidad psicológica, sino de *multiplicar los puntos de vista* que revelarán, en la realidad normal, una gran riqueza»; *ibid.*, p. 276.

¹⁰ Sin querer restar dramatismo a la situación vivida por nuestros exiliados políticos de la Guerra Civil y el franquismo, Juan Marichal (1922-2010) ha ponderado a este respecto las oportunidades que dicha situación les ofreció, entre otros, a los citados; *vid.* Juan Marichal: «El exilio español fue una fortuna», en AA.VV.: *Exilio. Catálogo de la Exposición* (Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2002), p. 211.

¹¹ José Ferrater Mora: *La ironía, la muerte y la admiración* (Santiago de Chile: Cruz del Sur, 1946), p. 14. La editorial a través de la cual vio la luz esta obra fue fundada por él mismo en compañía de otros refugiados españoles como el dramaturgo José Ricardo Morales (1915) y el editor Arturo Soria y Espinosa (1907-1980), además del polaco sefardí Mauricio Amster Cats (1907-1980).

hablar en serio de ella como porque ella misma nos parece brotar de una raíz impregnada de tremenda seriedad»¹². Con el fin de arrojar algo más de luz sobre uno de los períodos sin duda más apasionantes de la historia de nuestra cultura literaria (aquel que dio a luz dicho fenómeno), en las páginas que siguen ofrecemos un breve repaso hermenéutico sobre los conceptos de ironía y de humor (así como de juego, *sub specie ironiae*) gestados en el seno de la Modernidad a partir de la teoría romántica del arte.

¹² *Ibídem*, p. 21.

1.1. De la ironía socrática a la ironía romántica de Schlegel

La palabra «ironía» procede del étimo griego *eironeia* («burla», «fingimiento»), a su vez derivada de *eiron* («pícaro», «disimulado»). Desde el punto de vista retórico, dicha expresión se define como aquella figura o tropo consistente en dar a entender lo contrario de lo que se dice (incluyendo a su vez otras figuras tradicionales como la antífrasis, el asteísmo, el carientismo, el cleuasmo o el diasirmo, entre otras)¹. Sirviéndonos de la teoría de los actos del habla, la ironía expresa el desfase entre el contenido proposicional (acto locutivo) y la verdadera intención ilocutiva del ironista, esta la cual permanece velada o no, en función de la reacción perlocutiva del receptor del mensaje irónico, quien a su vez puede tomar el enunciado conforme al contenido proposicional, sin percibir entonces el segundo sentido (el verdadero, aquello que en realidad el ironista quiere decir), o bien, captar la ironía, cosa que ocurrirá sólo cuando la fuerza ilocutiva, merced a ciertos indicadores como la entonación, el gesto, etc., sea superior al contenido proposicional². En conclusión, la ironía retórica consiste en el arte de decir algo (ilocutivamente) sin llegar a decirlo (locutivamente)³.

¹ Esta acepción aparece en remotas obras lexicográficas, como la de Pedro Felipe Monlau: *Diccionario etimológico de la lengua castellana, precedido de unos rudimentos de etimología* (Madrid: M. Rivademyra, 1856); o la de César Chesneau Du Marsais: «XIV. L'Ironie», *Des Tropes (ou des diférens sens...)* (Paris: Chez Paschal Prault, 1776), p. 199. Se trata del enfoque adoptado por la retórica clásica, desde Cicerón, Quintiliano, Donato, Pompeyo o Diomedes, hasta, más recientemente, los autores del Grupo M, Kerbrat-Orecchioni, Ducrot y Todorov, pasando por Vosio, Fontanier, Lausberg o Le Guern, entre otros. Un valioso estudio que define y clasifica la ironía retórica es el de Wayne C. Booth: *Retórica de la ironía* (Madrid: Taurus, 1986). Véanse también los trabajos de Catherine Kerbrat Orecchioni: «Problèmes de l'ironie», en *Linguistique et sémiologie*, nº 2, Presses Universitaires de Lyon, 1978; e *id.*: «La ironía como tropo», en AA.VV.: *De la ironía a lo grotesco...*, pp. 195-221. Para un acercamiento al desarrollo histórico de la palabra, *vid.* Norman Knox: *The word «irony» and its context, 1500-1755* (Durham: Duke University Press, 1961); y J. A. K. Thomson: *Irony: An historical introduction* (Londres: George Allen and Unwin, 1926).

² Es en este escamoteo del sentido donde reside la diferencia con la alegoría, la cual, de acuerdo a su función tradicionalmente didáctica o moral, hace patentes —y completos— en el discurso el sentido recto y el figurado: su juego no consiste en ocultar, sino en revelar.

³ «L'ironia è una forma di comunicazione indiretta, tale quindi che non esiste corrispondenza tra forma letterale dell'enunciato e intenzione illocutiva»; Marina Mizzau: *L'ironia. La contraddizione consentita* (Milán: Giangiacomo Feltrinelli, 1984), p. 26. *Cfr.* Douglas C. Muecke: *The Compass of Irony* (Londres: Methuen, 1969), p. 11. Para un acercamiento pragmático a la ironía, puede consultarse el trabajo de Henk Haverkate: «La ironía verbal: análisis pragmalingüístico», en *Revista Española de Lingüística*, 15 (2), 1985, pp. 343-391; L. Hutcheon: «Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la Ironía», en AA. VV.: *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1992), pp. 173-193; Katharina Barbe: *Irony in context* (Ámsterdam / Filadelfia: John Benjamins Publishing, 1995); y Leonor Ruiz Gurillo & Xose Padilla García (eds.): *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía* (Frankfurt: Peter Lang, 2009). No obstante, el concepto de mención ecoica con que Sperber y Wilson definen la ironía contradice las teorías de la retórica tradicional y de la pragmática: la expresión irónica no es contradictoria en sí misma, sino que, expresando

Este significar a dos luces hace hincapié en el juego de sentido que provoca la ruptura de la homogeneidad entre pensamiento y lenguaje. Por su parte, tanto la ironía romántica como el humor que de ella se deriva nacen asimismo de la incongruencia entre la forma del discurso adoptada por el sujeto enunciadador, por un lado, y la naturaleza del objeto que constituye el contenido referencial de dicho discurso, por otro, aunque ambos operan en un sentido divergente: habrá ironía cuando el sujeto hable con gravedad de un tema intrascendente, y humor cuando, por el contrario, el sujeto trate en broma un asunto solemne. Este planteamiento confirmaría la tesis de Uwe Japp, para quien todas las definiciones de ironía (incluida la más extravagante o compleja) son meras variantes de su definición retórica⁴. No obstante, con José Luis Ramírez, el hombre es un animal esencialmente retórico que únicamente conoce el mundo y se expresa a sí mismo de manera desviada (esto es, irónicamente), por lo que el marco conceptual de la Retórica debería extenderse hasta los dominios de la filosofía existencial⁵. Ciertamente, a la vista de la propuesta romántica, la cuestión a la que apunta Japp no es tan sencilla. Con la crisis de las ideas ilustradas, Europa asiste al súbito florecimiento de una nueva sensibilidad que aún carece de un lenguaje propio con que expresarse y que, por ello mismo, toma prestados los viejos términos y las viejas categorías (esta nueva sensibilidad sólo puede darse, por tanto, irónicamente)⁶. La ironía romántica expresa el *malestar* del hombre post-ilustrado frente al mundo como límite. De este modo, un término clásico como es el de «ironía» designa un fenómeno nuevo al que, por razones de propiedad, ha de añadirse el atributo «romántica». A mi juicio, el concepto de ironía, en su razón de ser más profunda, se desmarca de la tradición retórica para situarse ante el problema central de la filosofía idealista y de la estética romántica: lo *infinito*, ya sea en lo que atañe a la progresión ilimitada del arte romántico, a la propia inagotabilidad de las combinaciones artísticas o a la

literalmente lo que dice, manifiesta una actitud por parte del hablante respecto a lo expresado, por lo que la comprensión de la ironía se establece en un solo momento y no en dos. Vid. Dan Sperber y Wilson Deirdre: *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos* (Madrid: Visor, 1994); Dan Sperber: «Verbal irony: Pretense or echoic mention?», en *Journal of Experimental Psychology: General*, Vol. 113 (1), Marzo de 1984, pp. 130-136; y Julia Jorgensen & George A. Miller & Dan Sperber: «Test of the mention theory of irony», en *Journal of Experimental Psychology: General*, Vol. 113 (1), Marzo de 1984, pp. 112-120. Asimismo, véase el artículo de Alberto Bruzos Moro: «Sobre el problemático concepto de *mención* irónica», en *ELUA. Estudios de Lingüística*, nº 20, 2006, pp. 33-55.

⁴ Vid. Uwe Japp: *Theorie der Ironie* (Frankfurt: Klostermann, 1983).

⁵ Vid. José Luis Ramírez: «La existencia de la ironía como ironía de la existencia: Una investigación sobre el sentido», en *Isegoría: Revista de filosofía moral y política*, nº 25, Madrid, CSIC, 2001, pp. 115-146.

⁶ Sobre la profunda crisis ilustrada (tanto sociopolítica y económica como moral) que sirvió de contexto propiciatorio al Romanticismo, vid. Henri Brunschwig: *La crise de l'État prussien: À la fin du XVIII^e et la genèse de la mentalité romantique* (París: Presses Universitaires de France, 1947), especialmente pp. 275 *et seq.*, donde habla de la ironía romántica; e *id.*: *Société et romantisme en Prusse au XVIII^e siècle* (París: Flammarion, 1973).

inaprehensibilidad hermenéutica de cada una de las obras históricamente determinadas en el infinito devenir que presenta el arte moderno⁷.

Según tendremos oportunidad de ver, la ironía suprema supone la destrucción de lo finito en su infinitud: todo fragmento remite a lo infinito, todo en él debe ser elevada tendencia. Así resulta la *alegorización* de la realidad en cuanto que imagen fragmentada (jeroglífico) de lo infinito anhelado. A partir de este enfoque, no es extraño que la filosofía, definida como «belleza lógica», se convierta para Schlegel en la auténtica patria de la ironía, y que sólo merced al «divino hálito» de ésta la poesía sepa elevarse —para alarma de Hegel— a la altura de aquella⁸. De este modo, la ironía romántica se desviste del sentido de burla que le era propio en épocas precedentes para constituirse en técnica artística e instrumento epistemológico, deviniendo asimismo *reflexión interna*, «conscience de l'infinie négation dont la conscience est capable dans l'exercice de sa liberté»⁹. Esto

⁷ Vid. S. Marchán Fiz: «La “poesía progresiva universal”, Manifiesto del Romanticismo», *La estética en la cultura moderna...*, pp. 127-128. Cfr. Irving Babbitt: «Romantic irony», *Rousseau and Romanticism* (New Brunswick, USA-London, UK, 1991), p. 341; Miguel Ángel Martínez Montalbán: «La ironía romántica», *El camino romántico a la objetividad estética. La filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán* (Murcia: Editum / Servicio de Publicaciones de la Univ. de Murcia, 1992), p. 135; y D. Sánchez Meca: «La ironía romántica», *El nihilismo...*, pp. 63 *et seq.* «La ironía —declaraba Fr. Schlegel— es meramente el equivalente del deber ir al infinito»; *ap.* Domingo Hernández Sánchez: *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002), p. 66. En palabras de Schelling, pronunciadas apenas unos años después: «Tampoco en la filosofía del arte podremos partir de otro principio que del de lo infinito; tendremos que presentar lo infinito como el principio incondicionado del arte»; Fr. W. J. Schelling: *Filosofía del arte* (Madrid: Tecnos, 2006), p. 19. En palabras de Nicolai Hartmann: «lo infinito es el objeto común del arte y de la filosofía. Pero ambos trabajan con medios de finitud [de ahí, añadimos, la ironía]. Lo infinito, no en sí sino en lo finito e identificado con él, es la esencia de lo bello que crea el artista, pero no menos es la esencia de lo verdadero que busca el filósofo»; N. Hartmann: *La filosofía del Idealismo alemán*, Tomo I, p. 264. Asimismo, en uno de sus luminosos fragmentos, Novalis consideraba que la verdadera ocupación del hombre no es otra que «el ensanchamiento de su existencia hacia lo infinito»; Novalis: *Gérmes o fragmentos*, p. 27. Por su parte, Adam Müller, en su «Prolegomena einer Kunst-Philosophie» (1808), define la ironía como una respuesta a la dicotomía filosófica fundamental *vida / muerte*; *vid.* Joseph A. Dane: *The critical mythology of irony* (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 2011), pp. 125-126. Asimismo, Bourgeois define la ironía como «une attitude de l'esprit devant le problème de l'existence, qu'une prise de position philosophique dans la question fondamentale des rapports du moi et du monde»; René Bourgeois: *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme Staël à Gérard de Nerval* (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974), pp. 30-31. En mi opinión, la dicotomía *vida / muerte* alude en última instancia a la problemática de lo finito en su relación con lo infinito; del mismo modo que la del *yo / mundo* remite a la cuestión de las limitaciones del *yo* en el seno de aquella misma relación de infinitud, tal como veremos a propósito de la filosofía de Fichte. Remito al magnífico ensayo de Paolo Zellini sobre el concepto de infinito desde el punto de vista de la filosofía en su desarrollo histórico; Paolo Zellini: *Breve historia del infinito* (Madrid: Siruela, 2004).

⁸ Vid. Fr. Schlegel: «Fragmentos críticos», *Fragmentos*, pp. 34-35. También lo podemos encontrar en *id.*: «Fragmentos del Lyceum», en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p. 74. Sobre la estrecha relación entre poesía y filosofía en el seno del romanticismo alemán a propósito de la ironía, *vid.* Kathleen Wheeler (ed. e intr.): «The unity of poetry and philosophy», *German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), pp. 24-27. Acerca de los temores de Hegel a que lo sensible fuera digno de una teoría propia por medio de un arte y una poesía autosuficientes, *vid.* D. Sánchez Meca: «La ironía romántica», *op. cit.*, pp. 94 *et seq.*

⁹ Jean Starobinski : «Ironie et mélancolie (II) : la Princesse Brambilla de E.T.A. Hoffmann», en *Critique*, n° 228, París, mayo de 1966, p. 454.

quiere decir que, en contra de las interpretaciones semánticas de la ironía (basadas en su mecanismo antifrástico, que puede afectar a una palabra, enunciado, etc., o bien desplegarse a lo largo de un texto completo), su formulación romántica apunta a una profunda actitud vital y a una posición radical del sujeto ante el mundo, lo que de algún modo —y según veremos— la vincula al precedente socrático¹⁰.

Pero substancia tan sutil a menudo tiende a descomponerse al mínimo contacto de la luz, lo que hace prácticamente imposible una conceptualización precisa de la ironía¹¹, identificada unas veces con una actitud de autoconciencia del artista respecto de su obra, otras con el proceso dialéctico que se produce entre ambos términos del fenómeno creativo, o bien con la destrucción de la ilusión artística e incluso con la disolución del arte en la pura subjetividad, por presentar algunas de las múltiples perspectivas que se barajan. En su estudio, Pierre Schoentjes ofrece la siguiente clasificación¹²:

	DISCURSO	FINALIDAD	SENTIDO	FIGURA
<i>Ironía socrática</i>	Dialéctica	buscar la verdad	otra cosa	alegoría
<i>Ironía de situación</i>	Dramática	mostrar la vida	desgracia	peripecia
<i>Ironía verbal</i>	Retórica	intentar convencer	contrario	antífrasis
<i>Ironía romántica</i>	Estética	mostrar el art(ificio)	paradoja	Parábasis

En realidad, tanto la ironía como el humor, pero también el juego, presentan una doble estructura generadora de un sentido inagotable y, por ello mismo, resistente a toda definición. Parafraseando una de las notas de la *Genealogía de la moral* (1887), en cada uno de los tres conceptos categoriales que hemos tomado como referencia conviven dos aspectos bien diferenciados: lo relativamente *duradero* (esto es, el uso, «una cierta secuencia rigurosa de procedimientos») y lo *fluido* (a saber, el sentido, la finalidad o la expectativa ligados a aquel uso social del concepto en el devenir histórico). De esta tensión entre lo duradero y lo fluido (siendo el uso del concepto anterior a su interpretación) brota

¹⁰ A este respecto, Raga Rosaleny (basándose en Wittgenstein) ha establecido la distinción entre la definición *semántica* de la ironía y su comprensión *pragmática*, esta la cual define la ironía como una forma de vida. En mi opinión, la ironía romántica de Schlegel no se diferencia esencialmente de la lectura vital que Vicente Raga hace de la ironía socrática, por más que la crítica parahegeliana haya incidido más en la dimensión «semántica» de la misma. Cfr. Vicente Raga Rosaleny: *art. cit.*, pp. 491-497; e *id.*: «La ironía socrática como arte de vivir», en *Endoxa: Series Filosóficas*, nº 22, 2007, Madrid, UNED, pp. 69-85.

¹¹ Cfr. Paul de Man: «El concepto de ironía» (1977), *La ideología estética* (Barcelona: Altaya, 1999), p. 234.

¹² Vid. Pierre Schoentjes: *La poética de la ironía* (Madrid: Cátedra, 2003), p. 28.

una pluralidad de sentidos que de algún modo se sintetizan en dicho concepto, pero que asimismo hacen inviable una definición¹³. Pero es que, además, la extrema movilidad constituye uno de los atributos esenciales de la ironía romántica (la única que Schoentjes incluye en el campo de estudio de la Filosofía y de la Teoría del arte), por lo que todo intento de taxonomizarla, de acomodarla a una definición estricta, resulta más que infructuoso. ¿Cómo reducir a términos estancos aquello que, en su caos interno de infinitas contradicciones, se manifiesta libremente? La ironía romántica parece como compuesta de un material no conductivo, quiero decir, altamente resistente a nuestra energía intelectual, y ello la convierte en una verdadera *crux rationis* para el investigador interesado¹⁴. Con Walter Biemel, si la cualidad que mejor caracteriza la ironía romántica (definida por Schlegel como *forma de la paradoja*) es su irreductibilidad esencial, su resistencia a toda aprehensión cognitiva de tipo discursivo y su falta de límites estables (casi diríamos también, su oposición al sentido común), parece inadecuado intentar delimitar la ironía romántica —en su qué y en su cómo— por vía de una definición; por el contrario, quizá dicho objeto pueda hacérsenos accesible «por vía de presentación ante nosotros, por vía de “mostración”»¹⁵. Para ello, hemos preferido circunvalar dicho concepto mediante la combinación de múltiples perspectivas y con métodos menos rigurosos, lo que nos permitirá alcanzar una visión global del proceso de transformación de las ideas estéticas que su sola existencia promueve, así como, en el mejor de los casos, entrever su valor específico con respecto al resto de «ironías». Obviamente, esto pasa por retrotraernos a los orígenes de la ironía en su acontecer histórico.

Teniendo en cuenta que Schlegel nunca empleó la expresión «ironía romántica» (*romantische Ironie*), cuyo uso no se extenderá hasta la segunda mitad del siglo XIX, dicho concepto era designado por su principal valedor mediante el uso de una palabra que ya existía en la historia de la filosofía occidental a partir de la figura de Sócrates (470 a. C. - 399 a. C.)¹⁶. En efecto, el Tábano ateniense encarna al ironista en su manifestación histórica

¹³ Tal como apuntaba Friedrich Nietzsche (1844-1900): «Todos los conceptos en que se condensa semióticamente un proceso entero escapan a la definición; sólo es definible aquello que no tiene historia»; Fr. Nietzsche: § 13, *Genealogía de la moral: Un escrito polémico* (Madrid: Alianza, 1981), p. 91.

¹⁴ En esta tentativa de conceptualización precisa fracasaron incluso quienes primeramente la introdujeron en los debates culturales del siglo XIX. Cfr. Pere Ballart: «La revolución romántica. El impulso teórico», *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno* (Barcelona: Quaderns Crema, 1994), pp. 78-79.

¹⁵ Walter Biemel: «La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán», en *Convivium: Revista de filosofía*, n.ºs 13-14, Barcelona, 1962, pp. 32-33.

¹⁶ Novalis utilizó la expresión «ironía romántica» sólo una vez, Kierkegaard la cita raramente en su estudio, y sólo a partir de los trabajos de Hermann Hettner y Rudolf Haym (ambos titulados *Die romantische Schule*, de 1850 y 1870, respectivamente) se normaliza su uso. Vid. J. A. Dane: «Romantic irony», *The critical mythology...*, pp. 74-75.

—tal como lo atestiguan las semblanzas que de él hicieron Platón (427 a. C. - 347 a. C.) y Jenofonte (431 a. C. - 354 a. C.)— al actuar como un falso ingenuo que, aparentando desconocer la verdad, elogia la sabiduría de quien se presenta como sumo prócer de un determinado asunto¹⁷. Desde este enfoque, la actitud irónica comportaría una clara intención burlesca, irrisoria. Pero ésta sólo opera en el orden de los medios. Por el contrario, la finalidad de semejante juego de máscaras (por el que una máscara de ingenuidad sirve para desenmascarar la falsa sabiduría) se sitúa en torno a la problemática de la *verdad* y, más aún, a la posibilidad de *conocimiento* de dicha verdad. Sépase de antemano que esta ingenuidad fingida nada tiene que ver con el escepticismo real o aparente de las manifestaciones satíricas. La ironía en modo alguno niega la verdad, de la que el escéptico desconfía y cuya existencia el nihilista niega. Por el contrario, el ironista afirma la existencia de una verdad que pudiéramos llamar absoluta, si bien que considerándola en su condición de fuerza inagotable que sobrepasa la limitada energía espiritual del individuo que aspira a alcanzarla¹⁸. En el fondo, pues, la ironía se presenta como la auto-relativización de cada enunciado a fin de salvaguardar la verdad absoluta que éste, en su realización particular, traiciona o falsea: cualquier formulación aislada resulta por ello insuficiente, en tanto que no alcanza a expresarla en su totalidad¹⁹. He aquí la profunda lección del ironista, encargado de desencadenar el juego dialógico a partir del cual se engendra la verdadera sabiduría.

¹⁷ Según el retrato que Alcibíades hace del maestro en *El Banquete* de Platón: «[Sócrates] se pasa la vida jugando a ese pequeño juego de ironías, y riéndose para su colete de todo el mundo»; Platón: 216e, *El Banquete* (Madrid: Alianza, 2005). En palabras de Cicerón: «Sócrates, menospreciándose, concedía más de lo necesario a aquellos interlocutores a los que quería refutar: de esta manera, pensando una cosa y diciendo otra, gustaba de utilizar habitualmente esta forma de simulación a la que los griegos llamaban "ironía"; ap. Pierre Hadot: *Ejercicios espirituales y filosofía antigua* (Madrid: Siruela, 2006), p. 85. Sobre la ironía socrática, véase *ibid.*, pp. 80 *et seq.*; Dilwyn Knox: «Ironia socratica», *Ironia: Medieval and renaissance ideas on irony* (Nueva York: Columbia University, 1989), pp. 97-138; Jean Brun: «La ironía socrática», en *Sócrates* (México D.F.: Cruz, 2001), pp. 95-105; René Shaerer: «Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique», en *Revue de Métaphysique et de Morale*, Tomo 49, 1941, pp. 181-209; y Gregory Vlastos: *Socrates, ironist and moral philosopher* (Ithaca: Cornell University Press, 1991). Pueden también consultarse el capítulo de J. A. Dane: «Socrates», *The critical mythology...*, pp. 15-31; y el citado artículo de V. Raga Rosaleny: «La ironía socrática como arte de vivir».

¹⁸ Con la ironía socrática como referencia, el académico y sacerdote italo-alemán Romano Guardini (1885-1968) sostenía que, frente a la verdad absoluta, el ser finito «se siente en un estado de inadecuación, que no es escepticismo sino su contrario: *es una experiencia de sentido que se capta y juzga a sí misma*» (el subrayado es mío); Romano Guardini: *Stationen und Rückblicke*, p. 50; ap. Alfonso López Quintás: *Romano Guardini, maestro de vida* (Madrid: Ediciones Palabra, 1998), 132. *Vid. ibid.*, pp. 130-133.

¹⁹ Esto explica que Platón se negara a exponer de forma sistemática los puntos fundamentales de su filosofía: «En efecto, no existe ni existirá nunca un escrito mío sobre estos temas, pues en modo alguno es algo de lo que se pueda hablar como de otras disciplinas, sino que es gracias a un frecuente contacto con el problema mismo y gracias a la convivencia con él que de repente surge este saber en el alma, igual que la luz que se desprende de un fuego que brota, alimentándose a partir de entonces de sí mismo»; Platón: 341 c-d, «Carta VII», *Cartas* (Madrid: Akal, 1993), pp. 118-119.

En el *Teeteto* (369/368 a. C.) de Platón, Sócrates alude a este juego con el metafórico nombre de *arte mayéutica* (en referencia al oficio de su propia madre, la comadrona Fenaretes), ya que su función —siguiendo con la analogía de las parteras— consiste en asistir el parto de la verdad con el fórceps de la ironía: ésta alude al momento negativo o destructivo del método, cuando la ignorancia del falso sabio se pone a sí misma de relieve ante las taimadas preguntas del también falso ignorante (quien verdaderamente lidera el debate haciendo uso de la *anácrisis* o incitación al interlocutor), alternadas con las respuestas del primero, que contradicen sus anteriores premisas (autoproclamadas como frutos del conocimiento) o bien redefinen el concepto antes considerado a través de una cadena de elecciones argumentales de solución aporética (*elenchos*). Luego la mofa como procedimiento de refutación no es más que el momento inicial de un proceso de alumbramiento pedagógico que sólo el advenimiento catártico del verdadero saber *autoconsciente* culmina. Por ello, Sócrates no persuade sino que desengaña por medio de una ironía que, al menos en principio, su interlocutor no percibe como una amenaza para las propias seguridades y que, no obstante, finalmente consigue desmontar los argumentos de éste. En su estrategia para evitar el enfrentamiento polémico del diálogo erístico (aquél propio de los sofistas en que cada rival busca triunfar sobre el otro), la fingida aquiescencia inicial que, entre adulaciones preliminares, el Sileno otorga a su colocutor le sirve para establecer un plano común que favorezca en último término la dialéctica autotrascendida del diálogo heurístico (aquel en que ambos dialogantes desvelan progresivamente —y sin jactancia— la verdad), previa demostración de los puntos débiles que plantearía el desarrollo del tema desde la perspectiva de su apabullado émulo, convertido ahora en discípulo de quien antes pasaba por ignorante²⁰. Merced a la importancia que aquí se concede a la autoconsciencia del saber, la ironía socrática significa el momento en que la subjetividad se toma a sí misma por objeto, es decir, se objetiva.

A este momento en que la conciencia se desdobla en su propio seno, al modo de un manifestarse para poder tomarse a sí misma como objeto, es a lo que llamamos *reflexión*

²⁰ «Por lo demás, mi arte de comadrón [*μαιεύσεως*] vale todo lo dicho para las comadres, pero se distingue del de ellas en que se ejerce para hombres y no para mujeres, y se ejerce para examinar sus almas parturientas, no sus cuerpos. Porque la cualidad principal de mi oficio es la posibilidad de verificar sea como sea si el pensamiento del joven alumbra una mentira, un malparto, o bien algo auténtico o fructífero. También aquí me ocurre precisamente como a las parteras: yo no alumbro sabiduría, y esto que muchos me reprochan que interrogo a los demás sin dar yo mismo respuesta acerca de nada porque yo no poseo sabiduría, en este punto me reprochan mercedamente. Y la causa es ésta: el dios me fuerza a ser comadrón, pero me ha impedido siempre que yo mismo alumbre algo»; *id.*: 150 b-d, *Teeteto: o sobre la ciencia* (Barcelona: Anthropos, 1990), p. 87.

(según veremos en el siguiente punto, concepto clave en el idealismo de Fichte)²¹. Pues también la ironía romántica hará referencia, en efecto, al *principio de subjetividad* que late en la mayéutica socrática y por el que un pensamiento en segundo grado se concibe reflexivamente a partir de su primer pensamiento. Este principio determina en gran medida la conciencia estética moderna, de la misma manera que el *principio de objetividad* caracterizaba el mundo griego antiguo, según se desprende de la querella interepocal descrita por Schlegel en *Sobre el estudio de la poesía griega* (1794), que a su vez servirá de introducción a su posterior *Los griegos y romanos* (1797)²². Sin embargo, y a diferencia de la del Sileno (considerado por Hegel nada menos que el padre de la Ética), la ironía romántica no detiene el proceso que ella misma desencadena en un supuesto alumbramiento de sabiduría (pues todo pensamiento es destruido a su vez por un pensamiento que lo rebasa), e incluso, a través de la negación de sí misma, se atreve a destruir el altar de lo que más ama, llámese esto *verdad* o *belleza* (no estas categorías superiores, entiéndase, sino el sentimiento que las enaltece), en la medida en que que todos los medios le son insuficientes para alcanzar una meta inaprehensible (*lo infinito*). Por ello conviven en el ironista dos ánimos aparentemente contradictorios: el dolor por aquello a lo que se sentía ligado (destrucción) y el goce supremo de la libertad que experimenta al deshacerse del pesado fardo de la Idea. La grandeza del objeto ideal es ahora reemplazada por la grandeza del artista:

Puesto que el valor de la poesía es infinito, no veo por qué razón no podría tener aún más valor que tal o cual cosa cuyo valor también sea infinito. Con algunos artistas sucede, no que tengan un concepto demasiado elevado del arte, pues eso

²¹ Decía Fr. Schlegel en uno de sus «Fragmentos críticos» (1797): «La ironía socrática es el único fingimiento absolutamente involuntario y, sin embargo, absolutamente reflexivo. [...] Su cometido no es engañar a nadie [...] En ella todo debe ser broma y todo debe ser serio, todo debe resultar cándidamente sincero y profundamente simulado a la vez. Surge de la combinación del sentido para el arte de vivir y del espíritu científico, del encuentro de una filosofía de la naturaleza perfecta y con una filosofía del arte igualmente perfecta. Contiene y provoca a la vez un sentimiento del conflicto indisoluble entre lo condicionado y lo incondicionado, de la imposibilidad y la necesidad de una comunicación completa»; Fr. Schlegel: *Fragmentos*, pp. 48-49. Novalis, en uno de sus «Granos de Polen» (1797-1798), escribirá en referencia a este fragmento de Schlegel: «El humor es una manera voluntariamente adquirida. [...] es el resultado de una libre mezcla de lo condicionado con lo incondicionado. Mediante el humor, lo singular condicionado deviene universalmente interesante – y adquiere un valor objetivo»; Novalis: «Observaciones varias [texto original de *Polen*]», en *Estudios sobre Fichte...*, p. 205. Más adelante, el propio Novalis explicita la identificación del humor por él vindicado con la ironía schlegeliana en los siguientes términos: «Aquello que Schlegel caracteriza tan agudamente como ironía, a mi entender, no es más que la consecuencia, el carácter de la verdadera reflexión – de la verdadera presencia de espíritu. El espíritu se manifiesta siempre sólo bajo una apariencia *extraña* y *vaporosa*. Me parece que la ironía de Schlegel es el auténtico humor. Es beneficioso para la idea el que tenga más de un nombre»; Novalis: *op. cit.*, pp. 206-207. También puede consultarse en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 50.

²² Vid. Fr. Schlegel: *Sobre el estudio de la poesía griega* (Madrid: Akal, 1996).

es imposible, sino que no son lo bastante libres como para elevarse por encima de lo que consideran más elevado²³.

Y es que, como bien ha apuntado Biemel, la libertad es el elemento medular de la ironía en un doble sentido: «por una parte no puede darse ironía sin libertad, por otra, la ironía no es otra cosa que una forma de realizar la libertad, de existir como libertad»²⁴. Así la ironía romántica se inscribe en un proceso imperfectible que puede ilustrarse con una metáfora exacta: *caos*. Todo orden implica limitación de los elementos que componen una estructura cerrada y perfecta en sí misma. El caos, por el contrario, remite a un estado de potencialidad absoluta, a un infinito de relación. En tal sentido, la ironía romántica pertenece a una poesía no del *ser*, sino del *devenir*: lo condicionado debe mostrar su tendencia a lo incondicionado, al *caos lleno e infinito* de la libertad. Todo pensamiento y todo sentimiento apuntan, por la ironía (entendida como autodestrucción [*Selbstvernichtung*]), al caos de donde proceden: un caos originario, absoluto, idéntico a sí mismo y no limitado por nada. La ironía es la experiencia de este caos como libertad. Y por ello mismo representa una noción absolutamente revolucionaria. Únicamente con relación a la libertad y correlativamente a la idea de infinito como *desiderátum* absoluto del espíritu romántico-idealista²⁵ puede comprenderse que la Revolución se convirtiera en el mito central de la Modernidad (lo que asimismo explica, en términos estéticos, la importancia del principio de novedad en la dinámica de cambio y ruptura continuos impulsada por el espíritu moderno²⁶). Según apuntaba Octavio Paz en 1989: «La historia de la poesía moderna, desde el romanticismo hasta nuestros días, no ha sido sino la historia de sus relaciones con [el mito de la Revolución], claro y coherente como una demostración de geometría, turbulento como las revelaciones del antiguo caos»²⁷. En la agitada pleamar espiritual del romanticismo, la poesía simboliza —en palabras de August Wilhelm Schlegel (1767-1845), hermano mayor de Friedrich— «lo más originario [*Ursprünglichste*], el arte originario y el arte madre de todas las demás [*die Ur- und Mutterkunst aller übrigen*]»; por ello mismo es también la perfección última de la humanidad (*die letzte Vollendung der Menschheit*), o dicho con una metáfora recurrente, «el océano [*der Ozean*], al cual todo regresa aunque se haya alejado de él en diversas

²³ *Id.*: *Fragmentos*, p. 44.

²⁴ W. Biemel: *art. cit.*, p. 35.

²⁵ *Vid. infra* «1.2. Ironía y reflexión a partir del *Yo absoluto* de Fichte y Schelling».

²⁶ *Vid. infra* «2.2.7.3. Principio de novedad».

²⁷ O. Paz: *La otra voz...*, p. 60.

figuras»²⁸. Ese Océano original con el que A. W. Schlegel identifica la poesía en tanto que regresión infinita es el perfecto Caos magmático en que origen y destino coinciden. De ahí que Lacoue-Labarthe y Nancy definan el origen romántico como *lo siempre-ya-perdido del Órganon* y, por consiguiente, «pura y simplemente el *caos*»:

la época de los románticos [es] la del caos de las obras o de las obras caóticas. [...] No solamente la época literaria sino toda la época, por supuesto, es caótica, como lo muestra entre otras cosas la Revolución francesa. El caos es de hecho la situación de la "inocencia" siempre-perdida-ya y del arte absoluto que nunca ha advenido aún, y en este sentido el caos define tanto la condición del hombre: "somos seres orgánicos en potencia, "caóticos", dice un fragmento póstumo de F. Schlegel²⁹.

En este sentido, la ironía, cuyo utopismo sólo es comparable a su criticismo radical, no puede conformarse con una determinada encarnación de la Idea, por lo que la inestabilidad (la fluctuación, el desequilibrio, el vaivén..., en definitiva, el caos) se convierte en su única propiedad estable. Bien es cierto que, como apuntara el surrealista René Crevel (1900-1935) en una obra de 1925, «lo inestable, lo inquieto, exige siempre una proclamación»:

El pensamiento en movimiento no desea otra cosa que fijarse en una forma ya que, de su detención abrupta, nace la ilusión, lo definitivo, cuya búsqueda es nuestro perpetuo tormento. Así es como se cristaliza el agua del mar que podemos recoger en un recipiente, así es como se vuelve sal. ¿Pero cómo confundir esa sal con el océano? Si la extraemos de una masa entregada a fuerzas oscuras, no nos corresponde olvidar que tan solo esta intervención, que obliga a descansar a su elemento original, ha de permitirle volverse lo que es³⁰.

Efectivamente, cristalización y disolución del pensamiento (afirmación y negación, creación y destrucción) no dejan de sucederse. La ironía romántica reclama para sí todo el sentido, pero carece de dirección; y carece de ésta en tanto que no posee un centro estable (bien porque no tenga centro propiamente dicho, bien porque su centro se halle en todos lados, bien porque su centro sea el infinito), lo que hace de ella un continuo movimiento sin expectativa de detención³¹. A diferencia de la ironía socrática, cuya estrategia

²⁸ August Wilhelm Schlegel: *Lecciones sobre la literatura y el arte* (1801-1802), en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *El absoluto literario...*, p. 433. Véase el original en A. W. Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*, Vol. 1 (Stuttgart: Kohlhammer, 1963), p. 227.

²⁹ Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *op. cit.*, pp. 99-100.

³⁰ René Crevel: *Mi cuerpo y yo* (Madrid: Arena Libros, 2012), p. 28.

³¹ Friedrich Schlegel se sirvió de determinadas metáforas geométricas (el círculo y sus diversas variantes, como la elipsis o la hipérbola) para simbolizar el pensamiento reflexivo o autocomprensivo de que participa

persuasiva se orienta hacia un fin, siguiendo entonces un orden argumentativo y sosteniéndose sobre un soporte lógico, la ironía romántica de Schlegel está desprovista de toda meta trascendente que la justifique más allá del puro juego de sus formas, de modo que cuanto había sido establecido termina por disolverse en ese especial «oleaje de pensamiento que lo embiste y se lo lleva, mientras ella misma vuelve una y otra vez a sumergirse en el pensar»³². Si definimos el caos como el proceso emergente de la conciencia moderna, la ironía no se limita a ser la fosforescencia espiritual de un epifenómeno aislado, sino el fenómeno primordial que hace posible dicha conciencia.

Esta ironía no es una estrategia sino una visión del mundo basada en la aguda conciencia del carácter provisorio de toda certidumbre. Como actitud filosófica, la ironía romántica parte del carácter imperfecto y fragmentario de toda comprensión de la realidad, cuyos dos polos (el yo y el mundo) permanecen imantados en un juego de hechizos y repulsiones mutuas, de cópulas y disyunciones. Ahora bien, esta misma ironía, en tanto que expresa el malestar de una conciencia escindida del mundo, no aniquila la idea de la conciencia universal a la que invariablemente tiende, sino más bien la garantiza. En resumen, la ironía romántica toma de la ironía socrática su principio subjetivo para desbordarlo al concebir una *segunda potencia de la subjetividad*, «una subjetividad de la subjetividad correspondiente a una reflexión de la reflexión»³³.

Cuando Jankélévitch impugna la ironía romántica en términos parahegelianos, identificándola con una *borrachera de subjetividad trascendental* que aniquila el mundo pero que toma demasiado en serio su Yo (a diferencia de lo que, según este autor, sucede en la ironía socrática, donde el sujeto desconfía tanto del conocimiento de sí mismo como del mundo), se le escapa aquel «escepticismo» superior que la cruza y por el cual el yo

su concepto de ironía. En un texto de 1801 a propósito de Lessing, el joven romántico se preguntaba si acaso existe símbolo más hermoso de la paradoja que encierra la existencia filosófica que la continuidad y regularidad de las líneas curvas, las cuales sólo aparecen fugaz y fragmentariamente «porque su centro está en el infinito» (*weil ihr eines Zentrum in der Unendlichkeit liegt*); Fr. Schlegel: «Abschluß des Lessing-Aufsatzes» (1801), *Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe* (Paderborn: Schöningh, 1988), p. 264. Ap. Bern Auerochs: *Die Entstehung der Kunstreligion* (Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006), p. 21. La circularidad de la ironía romántica en su dinámica de autocreación y autodestrucción constantes señala a ese mismo *Zentrum* de la filosofía idealista y por extensión romántica: el infinito. *Vid. infra* «3.3.2.7. Juego centrado o juego como centro».

³² Søren Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, en *Escritos*, 1, Vol. 1 (Madrid: Trotta, 2000), p. 206. Sobre la interpretación kierkegaardiana de la ironía socrática, remito también a los trabajos de Paolo Impara: *Kierkegaard interprete della ironia socratica* (Roma: Armando, 2000); Francesc Torralba: «Liberación e ironía», *Poética de la libertad: lectura de Kierkegaard* (Madrid: Caparrós Editores, 1998), pp. 94-102; y Gregory L. Reece: «The concept of irony, with continual referenci to Kierkegaard», *Irony and religious belief* (Tubinga: Mohr Siebeck, 2002), pp. 5-29.

³³ S. Kierkegaard: *op. cit.*, p. 272.

recela hasta de sí mismo³⁴. Así escribía Fernando Pessoa (1888-1935), el autor del siglo XX que mejor encarna —a mi juicio— la figura del ironista romántico:

El hombre superior difiere del hombre inferior y de sus hermanos animales por la simple cualidad de la ironía. La ironía es el primer indicio de que la conciencia se hizo consciente. Y la ironía atraviesa dos etapas: la etapa marcada por Sócrates, cuando dijo «sólo sé que no sé nada», y la etapa marcada por Sanches, cuando dijo «ni siquiera sé si no sé nada»^[35]. El primer paso llega a aquel punto en el que dudamos de nosotros dogmáticamente, y todo hombre superior lo da y lo alcanza. El segundo paso llega hasta el punto en que dudamos de nosotros y de nuestra duda, y pocos hombres lo han alcanzado³⁶.

Este grado superior de la ironía romántica supone una *autoconciencia de la propia ironía* por la que el sujeto, una vez aquélla se ha desarrollado de forma plena, logra sentirse negativamente libre con respecto a la realidad y con respecto a sí mismo, pero también con respecto a su propia negatividad, en tanto que toda «conciencia de sí» es el lugar en que la libertad tiene su acomodo. Por tanto, esta ironía no se reduce a una *borrachera de subjetividad trascendental* (Jankélévitch), de un *ser-para-sí de la subjetividad* (Kierkegaard) o de una *subjetividad absoluta* (Hegel)³⁷. ¿De dónde le viene, pues, a este último autor su insistencia en los aspectos netamente negativos de la ironía estética de Schlegel? Aunque responderemos a esta cuestión más adelante, ofrezcamos a continuación algún apunte para poder entrar en perspectiva.

Uno de los múltiples pasajes de *La fenomenología del espíritu* (1807) en los que su autor arremete contra el principio subjetivo de la ironía schlegeliana (aun sin aludir a ella de forma explícita) discurre precisamente sobre el *reconocimiento* que se opera en la autoconciencia a partir del desdoblamiento interior de la unidad espiritual en su

³⁴ Cfr. Vladimir Jankélévitch: *La ironía* (Madrid: Taurus, 1982), p. 17.

³⁵ Francisco Sánchez «el Escéptico» (1551-1623), médico y filósofo, directamente influido por el pirronismo y cuya nacionalidad es causa de una triple disputa: hijo de padre español y madre portuguesa, nació en la ciudad gallega de Tuy, pero fue bautizado en la ciudad lusa de Braga (donde consta su partida de nacimiento), mientras que desde edad temprana fue Francia la cuna de su formación y la tierra donde desarrolló tanto su obra filosófica como su labor profesional. Vid. Carlos Mellizo: *Nueva introducción a Francisco Sánchez «el Escéptico»* (Zamora: Monte Casino, 1982).

³⁶ Fernando Pessoa: *Libro del desasosiego* (Barcelona: El Acantilado, 2002), p. 165. Vid. también el fragmento 4, *ibid.*, p. 20. Pessoa denominaba «estética del artificio» a cierto desdoblamiento de la subjetividad que se reconoce a sí misma y trata de «vivirse» estéticamente (tal como hace la ironía romántica): «A veces no me reconozco, tan exterior me hice a mí mismo, y tan de modo puramente artístico empleé mi conciencia de mí mismo»; *ibid.*, p. 132. En la línea de la filosofía subjetivista de Fichte nos dice también: «Para mí, sólo mi autoconciencia es real; los otros son fenómenos inciertos en esa conciencia, a los que resultaría mórbido prestar una realidad muy verdadera»; *ibid.*, p. 229. En este orden de pensamientos, es natural que el propio Pessoa se reconociera perteneciente *en alma* «a la estirpe de los románticos»; *ibid.*, p. 69.

³⁷ Cfr. S. Kierkegaard: *op. cit.*, p. 284.

duplicación (no siendo aquél otra cosa que la duplicación de la autoconciencia en su unidad en tanto que su superación). Así se inicia un proceso cuya primera fase pasa por el sucesivo desplazamiento de la conciencia hacia los extremos contrapuestos, hecho que determina su alternancia como sujeto y objeto del reconocimiento. Según resulta de esta exposición, aquel superarse de la autoconciencia *en y por sí* como desdoblamiento de *lo igual a sí mismo* establece que cada uno de los extremos (términos desdoblados) no es el contrario del otro, sino *el contrario puro* (en él mismo lo contrario de sí). Semejante proceso nos lleva a la idea de infinitud por la que los extremos (no más que frutos de la abstracción de la autoconciencia) se muestran como pura negación de su modo objetivo, desvinculados ya de cualquier *ser allí* determinado de la vida (ello lo cual parecía justificar el carácter infinito y negativo que Hegel atribuye a la ironía romántica)³⁸. Como expresión poética de la desarmonía que vive el sujeto romántico, desdichadamente escindido del mundo, desdoblado en objeto de sí mismo y asediado por una plaga de contradicciones íntimas que acrecientan su furor subjetivo, léase el paradigmático poema de Baudelaire «L'héautontimorouménos», cuyas últimas estrofas rezan:

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord?

Elle est dans ma voix, la criarde!
C'est tout mon sang ce poison noir!
Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde!

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!

Je suis de mon coeur le vampire,
— Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire!³⁹

³⁸ Vid. G. W. Fr. Hegel: *Fenomenología del espíritu* (Valencia: Pre-Textos, 2009), pp. 275 *et seq.*

³⁹ Ch. Baudelaire: *Las flores del mal* (Madrid: Cátedra, 1995), p. 316. Véase el comentario que sobre este poema hace Philippe Hamon: *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* (París : Hachette Supérieur, 1996), p. 50.

Sin embargo, la lectura de Hegel en modo alguno toma en consideración la objetividad que reposa sobre la individualidad infinita del ironista. Según se infiere del citado ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega*, de Schlegel, el imperativo de objetividad de la poesía romántica brota del impulso de reunificación que estaría llamado a superar la fragmentación moderna (ésta como consecuencia de la descomposición de la objetividad antigua) a fin de hacer coincidir la totalidad perdida (el pasado) con la totalidad anhelada (el futuro), siendo la ironía la forma de esta nueva objetividad⁴⁰. Luego la ironía de Schlegel no se postulaba como la pura subjetividad negativa del poeta, sino como el juego objetivo-subjetivo de un *yo* autotranscendido que sabe elevarse por encima de toda expresión *sentimental* y adoptar una visión *crítica* de sí mismo⁴¹.

Dado que la ironía romántica supone el desdoblamiento de la interioridad por el que la subjetividad se reconoce a sí misma objetivándose, es preciso asumir de partida que dicha ironía se inserta en el principio de dualidad interior sobre la que —a la luz del Idealismo de Schelling— reposa toda posibilidad de autoconocimiento⁴². En cierto modo,

⁴⁰ En palabras de Ernst Behler: «Il s'agissait de libérer Schlegel (et le concept d'ironie qu'il avait posé) d'une interprétation purement subjective, et de faire apparaître, au lieu de cela, l'aspect 'objectif' de cette conception de l'art»; *vid.* E. Behler: «Avant-propos», *Ironie et modernité*, pp. XI-XII. Raymond Immerwahr plantea esta cuestión en su artículo «The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony», en *The Germanic Review*. Baltimore, Meriland (U.S.A.): Columbia University, 1951, pp. 173-191. *Vid.* también M. Á. Martínez Montalbán: «La ironía romántica», *El camino romántico...*, pp. 126-127 *et seq.* Asimismo, *cfr.* Marie Joachimi: *Die Weltanschauung der deutschen Romantik* (Jena-Leipzig, 1905); *ap.* R. Bourgeois: *L'Ironie romantique...*, nota 3 a pie de p. 15.

⁴¹ A lo largo de nuestro trabajo incidiremos en el carácter objetivo de la ironía schlegeliana, insuficientemente ponderado por los filósofos y críticos posteriores a Hegel. En este punto, y a pesar de tratarse de un autor que reproduce en gran medida los *tics* de la crítica parahegeliana, suscribo la apreciación de P. de Man: *op. cit.*, p. 237, quien en realidad se hace eco del juicio que a este propósito ofreció R. Wellek: «El concepto de romanticismo en la historia literaria», *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Vol. II (Madrid: Gredos, 1962). Por otro lado, es evidente la coincidencia de Schlegel y Schiller a propósito de la oposición entre *poesía ingenua* (griega, antigua) y *poesía sentimental* (romántica, moderna), oposición que Thomas Mann (1875-1955) retoma con relación al concepto de ironía. Reproducimos aquí en su extensión, por la importancia de las ideas que contiene, esta cita del célebre escritor alemán: «El arte era un estimulante, una incitación a la vida, y en buena parte siempre lo será. Lo que lo ha tornado problemático, lo que ha complicado hasta tal punto su carácter, fue su vinculación con el *espíritu*, con el espíritu puro, con el principio crítico, negador y aniquilador, una vinculación de mágica paradoja, en tanto combinaba la afirmación vital más íntima, sensualmente dotada y escultural con el, en última instancia, *pathos* nihilista de la crítica radical. El arte, la poesía cesaron de ser ingenuos, y se convirtieron, para emplear la expresión más antigua, en “sentimentales”; el arte, la poesía ya no son la vida lisa y llana, sino por el contrario *crítica* de la vida, más exactamente una crítica tanto más terrible y conmovedora que la del espíritu puro, en cuanto que sus medios son más ricos, espirituales, multifacéticos... y placenteros. [Pero después de todo,] en virtud de su combinación con la moral —esto es, con el espíritu radicalmente criticista— el arte no ha perdido en modo alguno su naturaleza de estimulante vital: no podría evitar, aun si pretendiese otra cosa —y a veces cree o parece pretender otra cosa— el infundirle a la vida una intensísima conciencia y sentimientos de sí misma, una contemplación sensorialmente suprasensorial de sí misma, y, de ese modo, nuevos deseos de sí misma y un nuevo placer por sí misma, no podría evitarlo incluso en aquellos casos en que su criticismo parece ser radicalmente hostil a la vida, nihilista»; Thomas Mann: «Ironía y radicalismo», *Consideraciones de un apolítico* (Madrid: Capitán Swing, 2011), pp. 512-513.

⁴² Para Schelling: «La nécessité de la réflexion sur l'action à chaque instant (*la constante duplicité dans l'identité*) est l'acte constant de l'art, grâce auquel notre existence affirme sa durée » (el subrayado es mío);

el espíritu romántico se define por una constante pugna interior hasta la ironía; por la tensión entre dos fuerzas antagónicas que dimanan de su dualidad genial y que, precisamente gracias a una ironía superior, no terminan por aniquilarlo. ¿Y qué motiva esta escisión fundamental del espíritu romántico sino el conflicto entre su irrenunciable anhelo de infinitud y la insatisfacción trágica que resulta de saberse incapacitado para alcanzar aquel supremo objeto?:

Oh ! faut-il donc que l'homme —ha expresado Tieck de forma admirable— soit obligé de transporter partout à l'intérieur de lui-même, un ennemi irréconciliable que n'a de cesse de le tourmenter ! Que l'obsession inguérissable de notre âme, cet effort vers l'impossible, nous prive de la jouissance de notre vie, et ait mis dans nos propres mains des armes empoisonnées dont nous nous servons contre nous-mêmes⁴³.

Es entonces cuando el deseo de evasión asalta al espíritu conturbado por semejante litigio, y que acaso pueda satisfacerse por medio de un sucedáneo estético a la vez que metafísico: la poesía romántica, el arte en sentido absoluto. Mas para que este *remedium animi* resultara efectivo incluso contra los males que él mismo podría inocular (póngase por caso, el total abandono del espíritu al virtuosismo de un yo autocontemplativo), debía basarse en un principio activo capaz no sólo de mitigar los estragos de una duplicidad beligerante, sino también de inhibir la iatrogenia de un narcisismo encapsulador. La ironía, pues, permite al poeta distanciarse de su obra y dominar el material con que trabaja, previniendo así el riesgo de que el artista —según el propio Tieck— se pierda en su propio entusiasmo, y preservándolo «d'une conception unilatérale des choses, d'une tendance vaine à les idéaliser»⁴⁴. De este modo, el poeta realiza al fin su libertad.

Pero, ¿se trata de una libertad sólo estética? ¿De qué modo el artista querría reprimir la amplificación de su libertad creadora o impedir su infiltración en otros órdenes

ap. Ricarda Huch: *Les Romantiques allemands* (Paris: Bernard Grasset, 1933), p. 118. Nuestro más profundo ser —escribe Pere Ballart parafraseando un escrito póstumo de Schlegel— «es esencialmente dramático, lo que nos hace siempre pensar como dos, desdoblarnos y ver nuestra conciencia desde fuera de nosotros. Si el pensamiento es en realidad un diálogo, la ironía es su modo natural, siendo su cometido preservar la relación dialéctica entre las dos instancias en juego y “percibir las contradicciones secretas que asedian a la mente”»; vid. P. Ballart: «La revolución romántica. El impulso teórico», *Eironeia...*, pp. 74. «La razón de que el conocimiento de sí mismo y el sentido del humor se presenten asociados —apuntó el psicólogo estadounidense Gordon Willard Allport (1897-1967) en un trabajo de 1937— consiste probablemente en que se trata en el fondo de un mismo fenómeno, que es la autoobjetivación. El hombre que tiene un gran sentido de la proporción relativamente a sus cualidades y a sus más apreciados valores es capaz de percibir sus incongruencias y absurdidades en ciertas situaciones»; Gordon Allport: *La Personalidad* (Barcelona: Herder, 1965), pp. 348 *et seq.* Ap. J. L. Suárez Rodríguez: *Filosofía y humor...*, p. 12.

⁴³ Ap. R. Huch: *op. cit.*, p. 100.

⁴⁴ Ap. R. Bourgeois: *L'Ironie romantique*, p. 26. Vid. Adolphe Bossert: *Histoire de la littérature allemande* (Paris: Hachette, 1921), p. 591.

de la existencia social e individual? ¿No constituiría esto una contradicción estéril, una inconsecuencia vital, carente de sentido y de valor? Posteriormente, Heinrich Heine será el encargado de atribuir una función extraestética a la ironía formulada por Tieck. Para el poeta, ensayista y periodista de Düsseldorf, la ironía es la respuesta del artista a los límites exteriores (como la censura oficial o las trabas espirituales de la época) que condicionan su arte y el libre despliegue de sus ideas. De este modo, Heine emprendía el camino de vuelta a la Retórica: la ironía, en cuanto que táctica literaria que consiste en mostrar elíptica o elusivamente una verdad silenciada, se convierte así en «la única salida que queda para la honestidad y, en el disimulo de la ironía humorística, esta honestidad se manifiesta del modo más conmovedor»⁴⁵. Signo de una falta de libertad política, la ironía heineana le permite «contrabandear» (*hineinschmuggeln*) sus pensamientos, función muy adecuada a la labor crítica y periodística del propio Heine⁴⁶. Mas, dada la irreverencia de esta ironía acerba e implacable y su activo rechazo de toda forma de dogmatismo, la misma representaba un peligro aún mayor del que hubiera significado la exposición directa de las ideas en ella entrañadas⁴⁷. En el fondo, su antirretoricismo equivale a una retórica negativa que extrema hasta la parodia los estilemas románticos, e incluso el anhelo de infinitud que definía el sentir del Romanticismo. Si el camino que el espíritu de la época se había marcado debía conducirlo a la antigua unidad perdida desde la escisión esencial que lo atormentaba, en verdad Heine significó el camino de vuelta desde el ideal desengañado de

⁴⁵ Vid. H. Heine: *La escuela romántica* (Buenos Aires, Biblos, 2007), pp. 117-118.

⁴⁶ En cierta declaración a propósito de la censura ejercida contra él por la junta editorial de uno de los diarios en que trabajó, confesaba: «I often had to decorate the ship of my thoughts with flags whose emblems were not exactly the right expression of my convictions. But the journalistic pirate could have little concern for the color of the rags hanging from the mast of his vessel, the rags with which the winds played their airy games. I only thought of the precious cargo that I had on board and wanted to smuggle into the harbor of public opinion» (el subrayado es mío); ap. Susan Bernstein: *Virtuosity of the nineteenth century. Performing music and language in Heine, Liszt, and Baudelaire* (Stanford: Stanford University Press, 1998), pp. 28-29.

⁴⁷ Cfr. Isabel García Adánez: «La esperpéntica pesadilla de la historia alemana: *Alemania. Un cuento de invierno* de Heinrich Heine», en Pilar Andrade & Arno Gimber & María Goicoechea (eds.): *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI* (Peter Lang, 2010), p. 77. También el humor grotesco de Heine estaba lleno de ese malestar que se traduce por «un deseo de violentar y destruir toda forma, tópico, canon o valor impuesto en la etapa anterior»; *ibid.*, p. 78. No en vano, hasta bien entrado el siglo XX, las sucesivas traducciones españolas de su obra poética coincidían en omitir los elementos más desafiantes de esta ironía. Véase a tal respecto *id.*: «La recepción contaminada: la imagen equivocada de Heinrich Heine en España por su asociación con la música», en B. Raposo Fernández & J.-A. Calañas Continente & Grupo Oswald (eds.): *Paisajes románticos: Alemania y España*, pp. 207-222; y Carmen Gómez García: «La repercusión de una traducción manipulada: los primeros poemas de Heinrich Heine en español», en *Enlaces: revista del CES Felipe II*, nº 9, Madrid, 2008. Sobre las ideas políticas de Heine y su compromiso filosófico con la revolución, vid. Juan Carlos Valasco Arroyo: «Heine y los años salvajes de la filosofía», estudio preliminar a H. Heine: *Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania* (Madrid: Alianza, 2008), pp. 7-36.

una fracasada re-unificación, ello lo cual marcaba el agotamiento y la necesaria superación de aquel movimiento al que el propio Heine, pese a todo, pertenecía⁴⁸.

En este sentido, y por más que coincidan en su anticonsuetudinarismo moral y en su rebeldía ante las convenciones de la época, la ironía heiniana se distancia de la propiamente romántica en que, mientras aquélla se centraba en las contradicciones derivadas del binomio *individuo / sociedad* en su consideración histórica, la ironía romántica se despliega más en torno a la especial relación del artista con su propia obra. Ahora bien, incluso con relación a cuestiones literarias, la ironía de Heine trata de «inflacionar» el contenido mediante mecanismos tales como el pleonismo, la hipérbole y las citas literarias, a fin de denunciar el vano retoricismo de un lenguaje que por entonces mostraba síntomas de anquilosamiento⁴⁹. Es decir, utiliza la misma estrategia con relación al estilo que Sócrates al nivel del pensamiento o que Cervantes respecto a los ideales medievales del género de caballerías. Sin embargo, en tiempos de Schlegel las nuevas formas que la poesía romántica estaba impulsando gozaban de una enérgica vigencia. La ironía heiniana no habría tenido razón de ser si el espíritu romántico no se hubiera traicionado a sí mismo en la figura de poetas menores que gustaban alardear de un falso refinamiento, de una paupérrima inventiva y de un sentimentalismo empalagoso, plañidero y artificial. Según apuntó Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), egregio maestro de las letras germánicas, es propio del artista (moderno) situarse por encima de la seriedad del arte y de los temas que éste pueda tratar: «El arte es un asunto serio, que alcanza sus cotas máximas de seriedad cuando se ocupa de temas nobles y sagrados. Sin embargo, el artista se halla por encima del arte y del tema; por encima de aquél porque lo utiliza para sus fines, y de éste, porque lo trata *a su manera*»⁵⁰ (el énfasis es mío). En el caso del artista

⁴⁸ «Del infinito sintético de la ironía, la verdad de Heine vuelve a la escisión, al “hacha” del descreimiento satírico»; Mercedes Comellas Aguirrezábal: «Sátira contra ironía o la sinceridad de la ficción literaria: una dialéctica romántica», en AA.VV.: *Estudios de literatura comparada: Norte y sur / La sátira / Transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (León: Univ. de León, 2002), p. 292. Según confesaba orgullosamente el propio Heine en sus *Memorias*: «A pesar de mis campañas exterminatorias contra el Romanticismo, nunca dejé de ser un romántico, y lo fui en mayor grado de lo que yo mismo sospechaba. Yo, que asesté el golpe de muerte a la poesía romántica en Alemania, emprendí con ímpetu renovado la persecución de la flor azul en el país de los sueños del Romanticismo y me apropié de los sonidos encantados y canté una canción en la que cedí, con la misma complacencia que en otros tiempos, a las encantadoras hipérboles, a la borrachera de claros de luna, a la nostalgia de ruiseñores. Sé que era “la última canción libre del bosque romántico” y yo soy su último poeta; conmigo ha concluido la vieja escuela lírica alemana y conmigo se abre la nueva, la lírica moderna alemana»; ap. José Luis Pascual: «Heine, ¿poeta romántico?», nota previa a H. Heine: *Para una historia de la nueva literatura alemana* (Madrid: Felmar, 1976), p. 13. Cfr. Manuel Sacristán Luzón: «Heine, la consciencia vencida», introducción a H. Heine: *Obras* (Barcelona: Vergara, 1963), p. 62.

⁴⁹ Vid. Berit Balzer: «Introducción» a H. Heine: *Gedichte-Auswahl / Antología poética* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1995), p. 44. Sobre el estilo lúdico e ingenioso de sus *Nuevos poemas* (1844), vid. *ibid.*, pp. 43-52.

⁵⁰ Johann Wolfgang von Goethe: *Máximas y reflexiones* (Barcelona: Edhasa, 1993), p. 23.

romántico, esta manera se corresponde con aquel aire de *bufonería auténticamente transcendental* que, según Schlegel, se manifiesta en muchos poemas irónicos (antiguos y modernos), y que seguro habría actuado a modo de poderoso antídoto contra cualquier exceso de afectación. Dicha bufonería transcendental se manifiesta, en el interior del poema, como un especial estado de ánimo «que lo abarca todo» desde una mirada elevada «infinitamente por encima de todo lo condicionado, incluso por encima del propio arte, la propia virtud o la propia genialidad; y en el exterior, [como] aquella ejecución que presenta el estilo mímico de cualquier buen bufón italiano corriente»⁵¹. En este caso, la ironía hace las veces de contrapunto objetivo con respecto al desarrollo de la materia poética, casi siempre en forma de irrupción de la entidad autorial. Así, el espíritu de bufonería aplicado a un tema elevado, el tono cómico como disolvente de la tragedia, la clave auto-paródica, la parábasis y la antífrasis permanente —tanto retórica como ideológica— son algunos de los procedimientos más destacados de la ironía como unidad estructural (momento objetivo de la ironía de la forma), vinculados a la *Illusionstörung* o ruptura de la ilusión de realidad en cuanto que irrupción de un sujeto enunciator intrusivo⁵². En palabras de Maria de Lourdes A. Ferraz y desde el punto de vista literario, la ironía constituye «o meio que o *eu* usa para se auto-representar artisticamente, movimento dialectico entre realidade e ficção. Daí que este diferente modo de fazer literatura expressasse sobretudo a duplicidade, o distanciamento, em súbitas mudanças de tom e de situação»⁵³.

La formación del espíritu moderno está íntimamente ligada a la generación de los anticuerpos paródicos. En unos apuntes de principios de los años setenta, el soviético

⁵¹ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 35. También puede encontrarse en *id.*: «Fragmentos (I)», *Obras selectas*, Tomo I, p. 127; e *id.*: «Fragmentos del Lyceum», en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 74. Este elevarse por encima de uno mismo y tomar la propia subjetividad por objeto es un rasgo definitorio de la ironía romántica que le viene dado por la *reflexión*.

⁵² Según Paul de Man, «aquello a lo que Schlegel se refiere al hablar de la *commedia dell'arte*, es la interrupción de la ilusión narrativa, el aparte, el aparte para la audiencia, a través del que se rompe la ilusión de la ficción (lo que en alemán denominamos *aus der Rolle fallen*, el dejar de participar en el rol)»; *vid.* P. de Man: «El concepto de ironía», *op. cit.*, p. 251. *Cfr.* E. Behler: *op. cit.*, p. 111. Esto es lo que se conoce generalmente con el nombre de *parábasis*, tema al que August Wilhelm Schlegel también dedicaría unas páginas; *vid.* A. W. Schlegel: *Cours de littérature dramatique*, Tomo I (París: Abraham Cherbuliez, 1832), pp. 306 *et seq.* En la poesía lírica, la *Illusionstörung* de la ironía puede reconocerse por las resonancias constantes de un eco bufón; *vid.* R. Bourgeois: *L'Ironie romantique*, p. 33. De este modo, como sucede en las comedias de Tieck, la ilusión escénica queda totalmente desarticulada, «de suerte que el verdadero asunto de la comedia llega a ser precisamente la destrucción de esa ilusión y los efectos que de ello nacen»; Paolo D'Angelo: «La ironía», en *La estética del romanticismo* (Madrid: Visor, 1999), p. 129. En otro momento, y a propósito de una obra de Tieck, el mismo A. W. Schlegel la definía como el esfuerzo del autor por «s'interrompre lui-même à chaque instant et détruire sa propre œuvre, ce qui lui permet de faire voler d'autant plus de moqueries, à droite, à gauche et de toutes parts, comme autant de flèches légères»; *ap.* E. Behler: *op. cit.*, p. 37.

⁵³ Maria de Lourdes A. Ferraz: *A ironia romantica: Estudo de um processo comunicativo* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987), p. 43.

Mijáil Bajtín (1895-1975) señalaba que el escritor sustituye a los sujetos discursivos de los géneros elevados y declamantes cuyos estilos o bien los estiliza (tomando la postura del sacerdote, del profeta, del predicador, del juez...) o bien los parodia. La vitalidad de la literatura moderna le viene dada, pues, por su impulso profanador de la *ajena palabra sagrada y autoritaria* («con su carácter incuestionable, incondicional, absoluto»)⁵⁴. La impostura y la infatuación no son más que formas de una rigidez a la que el verdadero arte contrapone el gracioso juego de una densa interioridad cuya riqueza cromática viene de descomponer una y mil veces el espectro de la personalidad que, con todo, permanece en su compleja unidad. Fruto de una visión contrapuesta de las realidades interior y exterior (correlativas al binomio *verdad / apariencia*), la ironía romántica hace saltar de nuevo la contradicción allí donde uno u otro extremo querrían imponerse, permitiendo que la actividad conciliadora de la imaginación poética entre en juego. De forma elocuente, Schlegel sostiene que *la idea perfecta hasta la ironía* consiste en «una síntesis absoluta de absolutas antítesis, el continuo cambio que se autogenera de dos pensamientos en conflicto»⁵⁵. De este modo la ironía schlegeliana instaaura una «lógica superior» (*höhern Logik*) cuyo más elevado cometido consiste en aniquilar el principio de contradicción (también llamado —paradójicamente— «de no contradicción»)⁵⁶. En absoluto se trata de una lógica dialéctica-especulativa, sino infinitesimal y de realización, según Novalis extrajo de la Doctrina de la Ciencia de Fichte, la cual dictaba que el *yo* y el *no-yo* se oponen entre sí en el *Yo absoluto* que, al subsumirlos e igualarlos, rompe definitivamente dicho principio de contradicción⁵⁷.

De este modo entramos en la dimensión más profunda de la ironía romántica de Schlegel, cuyo alcance estético-filosófico la sitúan no sólo en el centro mismo de la relación que media entre creador y obra, sino también en el de la relación que el sujeto mantiene con la realidad. Si la vulneración de la forma del arte por medio de la parábasis suponía para Fr. Schlegel «una sesuda jovialidad, la rebosante plenitud de vida», ello se

⁵⁴ Mijáil Bajtín: «De los apuntes de 1970-1971», *Estética de la creación verbal* (México D.F. / Madrid: Siglo XXI, 1999), pp. 354-355.

⁵⁵ Fr. Schlegel: «Fragmentos del Athenäum», en AA. VV.: *op. cit.*, p. 138. También en *id.*: *Fragmentos*, p. 84.

⁵⁶ «Destruir el principio de contradicción es quizás el más elevado cometido de la lógica superior»; Novalis: *La enciclopedia*, p. 37. El peso de esta lógica superior en el futuro Surrealismo sería mencionado por O. Paz: *El arco y la lira* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996), pp. 171-172.

⁵⁷ *Vid. infra* «1.1.2. Ironía y “reflexión” a partir de *La Doctrina de la Ciencia* de Fichte». En sus estudios sobre la tesis principal de Fichte, Novalis escribió: «El principio de identidad es proposición de verdad – realidad. El principio de no contradicción – proposición de apariencia – de negación. [...] Sólo entre lo *igual* puede acaecer una verdadera oposición – lo que no es igual no puede oponerse – lo universal no puede ser opuesto a lo particular contenido *en ello* [...] – las *oposiciones* sólo son posibles entre apariencia y verdad»; Novalis: *Estudios sobre Fichte*..., pp. 100-101.

debe a que —como bien apunta Vicente Raga Rosaleny— dicha técnica no rompe del todo la ficción o la ilusión estética, siendo los límites entre ésta y la realidad los que finalmente sí quedan difuminados⁵⁸. Tanto la ironía de la forma (aquella que destruye la ilusión de la obra de arte) como la ironía de la autoconciencia del sujeto artístico (según resulta del fenómeno de la reflexión) componen, pues, el juego absoluto de la ironía romántica⁵⁹. Todo ello explica a su vez el auge de la poesía como tema poético, es decir, como forma y contenido de la denominada *poesía trascendental*, según se extrae de uno de los más célebres fragmentos schlegelianos del «Ateneum»:

Existe una poesía cuyo uno y todo consiste en el vínculo de lo ideal y lo real, y que, por consiguiente, en analogía con la jerga filosófica, tendría que denominarse poesía trascendental. [...] esta poesía trascendental debería combinar los materiales y los experimentos para una teoría de la facultad poética —bastante habituales en los poetas modernos— con la reflexión artística y con el bello auto-reflejo [...] De este modo, debería representarse a sí misma en cada una de sus representaciones, y ser simultáneamente poesía y poesía de la poesía⁶⁰.

⁵⁸ V. Raga Rosaleny: «Schlegel y los enemigos de la ironía romántica», en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, nº 24, 2007, p. 167.

⁵⁹ Para Benjamin, al contrario que para Immerwahr, la primera (propia de las obras de Tieck) es objetiva, mientras que la segunda es subjetiva; cfr. Walter Benjamin: «La obra de arte», *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, en *Obras*, libro I / vol. 1 (Madrid: Abada, 2006), pp. 83-85; y R. Immerwahr: *art. cit.* Según Lussky, la ironía de Tieck en tanto que ruptura de la ilusión constituye un tipo secundario y espurio de ironía romántica con respecto al concepto genuino, mucho más profundo, de Fr. Schlegel; vid. Alfred Edwin Lussky: *Tieck's romantic irony (with special emphasis upon the influence of Cervantes, Sterne, and Goethe)* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1932), p. 242. Ap., J. A. Dane: *The Critical Mythology...*, p. 76.

⁶⁰ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, pp. 114-115. «La poesía sólo puede ser criticada por la poesía. Un juicio artístico que no sea a su vez él mismo una obra de arte [...] no tiene derecho de ciudadanía en el reino del arte»; *ibid.*, p. 52. En esta línea, Isidore Ducasse, más conocido con el pseudónimo literario de Conde de Lautréamont (1846-1870), y que fue uno de los más venerados maestros literarios del Surrealismo bretoniano, escribía: «Los juicios sobre la poesía tienen más valor que la poesía. Son la filosofía de la poesía. La filosofía, así entendida, engloba a la poesía. La poesía no podrá prescindir de la filosofía. La filosofía podrá prescindir de la poesía»; Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont: *Poesías* (Sevilla: Renacimiento, 2013), p. 83. A propósito de la superioridad del poeta sobre el filósofo en lo que respecta a la lógica específica (lógica poética) de que se sirve el primero; vid. *ibid.*, p. 93. «Los poetas contienen al pensador»; *ibid.*, p. 92-93. Advuértase de antemano que, con todo, el estro furioso de los *Cantos* (una de las referencias prioritarias de los surrealistas) es desmentido por el antirromanticismo explícito de las *Poesías*: «La poesía no es la tempestad, ni tampoco el ciclón. Es un río fértil y majestuoso»; *ibid.*, pp. 22-23. En esta obra, el francés denosta lo *lloriqueante*, las *tristezas escrofulosas*, la *estúpida altivez* que pervierten la *poesía cenagosa* del XIX, cuyas *agrias estrofas del escepticismo* pueblan los *insomnios purulentos* y las *pesadillas atrabiliarias* de los poetas, como *opio de las melancólicas postraciones*. Y así, en lo que atañe al objeto central de nuestro trabajo y que constituye la categoría matriz de la estética romántica: «Desprecio y execro el orgullo y las viles voluptuosidades de una ironía, hecha estorbo, que desplaza la exactitud del pensamiento»; *ibid.*, pp. 28-31. En esta línea, Lautréamont se rebela contra la duda, ligada a la melancolía, a la tristeza y a la desesperación como origen de la maldad; *ibid.*, pp. 38-39, 42-43, 46-47, 50-51 y 58-59. Aunque, visto con perspectiva, ¿no es este pronunciado contraste que presentan ambas obras el mayor monumento literario a la ironía romántica?

Pero, ¿de dónde toma Schlegel su inspiración a la hora de formular semejante concepto de ironía? Como antes adelantamos, es en el Idealismo de Fichte y de Schelling donde encontramos muchas de las claves que modulan la materia filosófica de que será formada esta pieza sillar del edificio estético romántico⁶¹.

⁶¹ Profesor de filosofía en la Universidad de Jena durante los años de formación de los jóvenes románticos (Schlegel, Novalis y Schleiermacher, entre otros), la impronta que Fichte dejó en ellos resulta decisiva para la posterior evolución de las ideas estéticas. *Vid.*, entre otros, Irving Babbitt: «Romantic irony», *Rousseau and Romanticism* (New Brunswick, USA-London, UK, 1991), p. 241; y Pierre Grappin: «Les romantiques de Iena», en Fernand Mossé (dir.): *Histoire de la littérature allemande* (Paris: Aubier, 1959), p. 478. Algunos autores post-hegelianos de mediados del siglo XIX, caso de Arnold Ruge o Theodor Echtermeyer, por el contrario, consideraban a Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) el auténtico padre de la ironía romántica, según se desprendería de sus investigaciones sobre el «sujeto arbitrario»; *vid.* E. Behler: *op. cit.*, pp. 167 *et seq.* Sin embargo, la admiración que el propio Schlegel profesaba a Fichte queda de manifiesto en la ingente cantidad de reseñas que le dedicó; *vid.* Fr. Schlegel: «Fichte», *Obras selectas*, Tomo I, pp. 309-334. También en el ideario de Novalis (incluida su concepción del *idealismo mágico*) se percibe la inequívoca impronta del maestro Fichte, continuamente presente en sus cartas. Asimismo, son numerosos los testimonios que revelan la rendida admiración que le profesaron tanto el joven Friedrich Hölderlin como el propio Schelling; *vid.* J. L. Villacañas: *La quiebra de la razón ilustrada...*, p. 90. Sin duda, la obra toda de Fichte supone un hito del pensamiento alemán y moderno del que serán deudores no pocos nombres propios de la filosofía posterior: «Con él comienza —dice Heimsoeth— una serie cerrada de movimientos y sistemas filosóficos que, por su denuedo, pretensión y colosales proporciones, contarán entre lo más grandioso que el espíritu humano indagador jamás haya pensado. La singular potencia especulativa que el espíritu alemán llevaba en su interior y que en los cinco siglos anteriores había descargado una y otra vez en súbitas erupciones..., se desborda a partir de aquí en anchuroso cauce»; Heinz Heimsoeth: *Fichte* (Madrid: Revista de Occidente, 1931), p. 7; *ap.* E. Colomer: *El pensamiento alemán...*, Tomo II, p. 12. Quede claro de antemano que, no obstante, es el Fichte de *Sobre el concepto de la doctrina de la ciencia* (1794) y *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia* (1794-95) el que nos interesa aquí; es decir, la etapa del pensamiento fichteano anterior a la acusación de ateísmo a partir de la cual el de Rammenau desarrollaría un idealismo religioso donde la idea de Dios surge como un más allá del Yo (destacan en este sentido las exposiciones de 1804 y 1811). Ciertamente, Jacobi firmó unas cartas (impresas en otoño de 1799) en las que denunciaba que el subjetivismo puro fichteano, según el cual todo contenido se resuelve en el yo, aboca necesariamente al nihilismo y al ateísmo porque niega toda fe: «este mundo de los fenómenos llega a ser para mí un desagradable fantasma [...] todo aquello a lo que yo me he referido con las denominaciones de bueno, de bello y de verdadero, se hace nonada»; *ap.* P. D'Angelo: «Nihilismo romántico», *op. cit.*, p. 11. Acerca de la vida de Fichte y la evolución de su filosofía, véanse H. Heimsoeth: *op. cit.*; y E. Colomer: *op. cit.*, pp. 37-89. Lejos de emprender un estudio pormenorizado de la Doctrina de la Ciencia alumbrada por Fichte, nos detendremos en los aspectos generales que de alguna forma definen el posterior concepto de ironía por parte de Schlegel. Como éste mismo advirtiera, «con los escritos de Fichte debemos hacer como él y fijarnos sólo en el conjunto, en lo Único que importa realmente, sin tomar en consideración lo secundario»; Fr. Schlegel: *Fragments*, pp. 126-127.

1.2. Ironía y reflexión a partir del *Yo absoluto* de Fichte y Schelling

«Yo soy yo» (*Ich bin Ich*). He aquí la proposición fundamental (*Grundsatz*) de la Filosofía que, según Fichte, había de coronar el criticismo kantiano¹. Bajo este principio de identidad egoica (resultante de una adaptación esencializadora de la cópula lógica «A = A» que marca el inicio de la conciencia²) cristalizaba la idea de un sujeto *absoluto* (no divisible), *incondicionado* (en cuanto que sujeto de la libertad) e *indeducible* (ya que, al no existir una instancia por encima de él, de ningún modo puede devenir objeto de un fundamento superior, este el cual está por definición fuera de —opuesto a— lo fundado), además de *indemostrable* (no determinado empíricamente ni pensable como mero concepto); por lo tanto, no un producto de la conciencia, sino el fundamento que la hace posible: en suma, fundamento de determinación superior de todo lo dado y principio de todo conocimiento a partir del cual puede acometerse la deducción completa de la realidad. El Yo absoluto se perfila entonces como el punto último y originario del que pende todo conocimiento y toda realidad comprendida en él; fundamento ordenador sin cuya intuición nuestro saber no sería más que un *caos* compacto en el que ningún elemento se separa, o en palabras de Schelling, «una eterna circularidad, un constante transcurrir recíproco de todas las proposiciones particulares una dentro de otra, [incapaz de separar] los elementos y [describir] a cada uno la esfera de su efecto progresivo en el universo»³. Desde el punto de

¹ Con él pretendía superar la tesis de la *conciencia* de Reinhold, inacabada en tanto que netamente teórica. Reinhold consideraba que a la *Crítica* de Kant le faltaba un supuesto unitario a partir del cual podría deducirse la totalidad. El filósofo vienés creyó encontrarlo en la *representación*, la cual difiere tanto de lo representado (objeto) como del que representa (sujeto), si bien los contiene a los dos. Para Fichte, sin embargo, la representación se limita a expresar el *factum* de la conciencia, por lo que dicha tesis quedaba incompleta: dado que el *factum* no es un absoluto —objetó el filósofo idealista—, todo lo fáctico ha de tener como presupuesto al *yo* (a la conciencia para la cual el *factum* es *factum*). Según glosa Juan Cruz, «el principio buscado por Fichte tiene que rebasar necesariamente lo múltiple, lo fáctico. Por tanto no es *hecho*, *Thatsache*: un hecho es lo contrario de un principio, porque es una determinación, algo que exige explicación. Ha de ser, por tanto, *génesis*, *Thathandlung*: actuación radical del yo mismo»; Juan Cruz Cruz: «Introducción» a Johann Gottlieb Fichte: *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia* (1794), en *Doctrina de la ciencia* (Buenos Aires: Aguilar, 1975), p. xviii. Vid. N. Hartmann: *La filosofía del Idealismo alemán*, Tomo I, pp. 22-23 y 76-77.

² En tanto que A es puesto en el yo y por el yo mediante X, que es la conexión necesaria que se deduce de la afirmación «si A es, entonces A es»; vid. J. G. Fichte: *op. cit.*, pp. 14-15.

³ Fr. Schelling: *Del Yo como principio de la filosofía (o sobre lo incondicionado en el saber humano)* (Madrid: Trotta, 2004), p. 71. Más adelante se preguntaba el filósofo de Leonberg a propósito de la eterna volubilidad de lo existente: «qué podría significar poner algo si todo poner, todo existir, toda realidad efectiva se dispersara incesantemente en lo infinito, y no existiera un lugar común de unidad y permanencia, que no hubiera adquirido identidad absoluta de otro sino de sí mismo, simplemente de su ser, para reunir los destellos de la existencia en el centro de su identidad y congregar en la órbita de su poder todo lo que está puesto. // Sólo el Yo confiere, a todo lo que es, unidad y consistencia»; *ibid.*, p. 84. Con todo, el interés de

vista del artista, el Yo creador discrimina los materiales de que dispone (todo ese innúmero conjunto de representaciones, conceptos, intuiciones e ideas) y establece entre ellos toda suerte de correspondencias, oposiciones, contrastes..., en suma, el infinito juego de las formas, a fin de darles expresión estética. Es decir, el poeta dispone en orden estético el caos de su efervescente vida anímica para elevar ese caos a conciencia de un mundo⁴. En tal sentido, pues, si el caos mismo que la teoría romántica de la ironía afirmaba se contiene igualmente en ese Yo, todas las contradicciones y disonancias que ella introduce en el seno del pensamiento apuntan en última instancia a dicho punto de la suprema síntesis de los contrarios más allá del cual nada puede ser pensado.

Inspirado sin duda por la mística de la subjetividad en la que se introdujo de la mano del poeta danés Jens Immanuel Baggesen (1764-1826), quien ya antes había emprendido su búsqueda del *egoísmo puro*⁵, el Yo absoluto de Fichte, definido por la acción libre de la *autoproducción absoluta de sí* (por tanto, desprovisto de toda «sustancia» y no sujeto a «condición» alguna), se postula nada menos que como la verdadera sustancia del mundo y la condición de posibilidad de lo real a partir de una proposición de validez incondicional y absoluta: *Yo soy Yo*⁶. Más allá de la apariencia tautológica de este predicado de la identidad del Yo, sujeto y objeto coinciden en la medida en que el Yo como ponente y el Yo como lo puesto presuponen al Yo como un ponerse —no condicionalmente, sino absolutamente— igual a sí mismo: «para el yo, ponerse a sí mismo es su pura actividad. El yo se pone a sí mismo, y es, y pone su ser, en virtud de su puro ser.

Schelling no se reducirá al ámbito trascendental del idealismo fichteano, por lo que más adelante formulará su *Naturphilosophie*. Sobre el pensamiento de ambas figuras desde la perspectiva de otro contemporáneo como Hegel, defensor de los idealistas frente a la lectura que Reinhold hizo de Kant en sus mencionadas *Cartas sobre la filosofía kantiana* (1786-1787), estableciendo la alteridad de la ley moral, vid. G. W. Fr. Hegel: *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling* (Madrid: Tecnos, 1990). Como veremos, sin embargo, esto no le impidió a Hegel mostrarse muy crítico tanto con el Yo absoluto de Fichte como con el Romanticismo.

⁴ Decía el poeta y escritor austríaco Karl Kraus (1874-1936): «El arte desordena la vida. Los poetas de la humanidad establecen siempre el caos»; Karl Kraus: *Contra los periodistas y otros contras* (Madrid: Taurus, 1992), p. 131. Pero también, en la línea apuntada por Fr. Schlegel (según veremos más adelante), sucede que «sólo en el gozo de la creación lingüística se hace del caos un mundo»; Karl Kraus: *Contra los periodistas y otros contras* (Madrid: Taurus, 1992), p. 144. Vid. *infra* «1.3. Hegel y la ironía romántica».

⁵ Vid. J. L. Villacañas: *op. cit.*, pp. 107-110.

⁶ «Yo soy Yo; todo contenido, por tanto, al que [la doctrina de la ciencia] debe ser aplicable, tiene que hallarse en el Yo y estar contenido bajo él. Ninguna A, por tanto, puede ser otra cosa que algo *puesto en el Yo*»; J. G. Fichte: *Sobre el concepto de la Doctrina de la Ciencia* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963), p. 41. En efecto, Fichte vino a deducir filosóficamente lo que aquel zapatero místico (Jacob Böhme, 1575-1624) había expresado intuitivamente: «El Cosmos y yo somos una misma cosa. Los dioses están en mí. Yo soy el Sol, la Luna, las Estrellas, el Río, el Árbol, la Lluvia: yo soy todas las cosas que poseen ser y vida»; ap. Marcel Brion: *La Alemania romántica II: Novalis, Hoffmann, Jean-Paul* (Barcelona: Barral, 1973), p. 62. Sobre la impronta ocultista del zapatero místico en el *Frühromantik*, vid. Paola Mayer: *Jena romanticism and its appropriation of Jakob Böhme* (Montral / London: McGill-Queen's University Press, 1999).

Es al mismo tiempo el actuante y el producto de la acción, lo activo y lo producido por la actividad»⁷. Entiéndase que este ponerse a sí mismo no es una actividad cualquiera, sino que se trata de una *pura actividad*, esto es, de una actividad que prescinde de sus condiciones empíricas particulares, ya que el Yo absoluto de Fichte ostenta siempre un carácter problemático (es decir, no categórico). El idealismo crítico integral trata de explicar las determinaciones de la conciencia por el actuar de una inteligencia que únicamente puede pensarse como activa y absoluta (esto es, ni paciente ni determinada). Dado que no le corresponde ningún «*ser* propiamente dicho» (*estable*) como resultado de una acción recíproca («y no hay nada, ni se admite, con que pudiera ser puesta la inteligencia en acción recíproca»), la inteligencia se da a sí misma —*en el curso de su actuar*— leyes inmanentes que responden a su propia esencia⁸.

Como en Kant, «poner» y «lo puesto» (que conciernen a la forma) son lo contrario-correlativo de «dar» y «lo dado» (que conciernen a la materia): *poner* es un acto de reconocimiento de algo como existente, de modo que *lo puesto* (*das Gesetzte*) remite a las intuiciones y los conceptos, frente a *lo dado* (*das Gegebene*) inmediatamente en la conciencia (el conjunto de realidades fenoménicas que se hallan presentes a un sujeto cognoscente no más que por la sensación, sin la mediación de ningún concepto, si bien esto nunca se da de forma pura). De aquí se infiere que la actividad del Yo consiste en un ponerse a sí mismo de una manera absoluta como existente sin mediación posible, deviniendo entonces *sujeto absoluto*, a saber: «*Aquello cuyo ser (esencia) simplemente consiste en ponerse a sí mismo como siendo*»⁹. Por tanto, *poner* equivale aquí a un «producir (existencia)» a partir del Yo puro, sujeto de una experiencia tética y sintética absolutamente originaria, es decir, sujeto ponente que fundamenta todo lo real¹⁰. Pero el Yo es tanto lo que actúa como lo producido por la actividad, de modo que «acción

⁷ J. G. Fichte: *Fundamentos...*, *op. cit.*, p. 16.

⁸ *Vid. id.: Primera y segunda introducción a la Teoría de la Ciencia* (Madrid: Sarpe, 1984), pp. 54-57. Esto supone el paso de la filosofía del ser a una filosofía del actuar: «al sujeto, cuando se ha abstraído de todo ser de él mismo y para él mismo, no le conviene nada más que un actuar. El sujeto es, en particular con referencia al ser, el actuante»; *ibid.*, p. 75.

⁹ *Id: Fundamentos...*, *op. cit.*, p. 16. Sobre los conceptos de *poner* y *posición*, puede consultarse J. Ferrater Mora: *Diccionario de filosofía*, Vol. 2 (Barcelona: Ariel, 2009), s. v. «Poner, posición».

¹⁰ «El Yo exige comprender toda realidad en sí y llenar la infinitud. En el fundamento de esta exigencia se encuentra necesariamente la Idea del Yo infinito, puesto absolutamente; y tal es el Yo Absoluto, del que hemos hablado. (Solamente aquí se hace perfectamente claro el sentido de la proposición: *el yo se pone a sí mismo absolutamente*. De ningún modo se trata en ella del Yo dado en la conciencia efectiva, pues éste no es jamás absolutamente; más bien, su estado está siempre fundado mediatamente o inmediatamente por algo exterior al Yo: se trata de una Idea del Yo, la cual tiene que estar fundamentando necesariamente su exigencia práctica infinita. Pero esta Idea no puede ser alcanzada por nuestra conciencia y, por consiguiente, nunca puede presentarse inmediatamente en ésta [aunque pueda hacerlo mediatamente en la reflexión filosófica]); J. G. Fichte: *op. cit.*, p. 134. Según Schelling, «quien pretenda demostrar lo absoluto, lo estará entonces negando y, con ello, toda libertad, toda identidad absoluta, etc.»; Fr. Schelling: *op. cit.*, p. 89.

[*Handlung*] y hecho [*That*] son una y la misma cosa; y por esto: “yo soy” es la expresión de una génesis [*Thathandlung*], pero también la única posible»¹¹.

Coherentemente, el precepto supremo de la filosofía fichteana pasa del tautológico «Yo soy yo» (*Ich bin Ich*) al «Yo soy» (*Ich bin*) universalizado, a modo más bien de intensificación y clarificación: se trataba de poner énfasis en la idea del Yo como sujeto de la acción y condición previa de todo poner en el Yo (la idea de un Yo *absoluto* y *originario*), introduciendo así una novedad en las meditaciones sobre el *ser* significadas por Kant que, una vez aprehendida por los románticos, se convertirá en el pivote central de la poesía moderna (según reconocería el propio André Breton)¹². Dicho *ser*, como bien apunta Oswaldo Market, ya no es derivado del «es» judicativo, sino del «soy» *ejecutivo* propio del ser sujeto¹³. El nuevo sujeto de la filosofía (y más tarde de la poesía), al que Fichte adscribe ese mismo sujeto en tanto que su predicado, se convierte, pues, en el centro de toda *reflexión* (*Reflexion*) —de donde a su vez dimanarían todas las representaciones—, siendo él mismo *yo* y *no-yo*. Necesario es destacar que esta *reflexión*, desde Kant, nunca se corresponde con un proceso especulativo mediado por la praxis de una finalidad objetiva que implique para el sujeto la toma de sustancia alguna¹⁴. Por el contrario, y con palabras de Lacoue-Labarthe y Nancy, la reflexión «sólo connota un puro reenvío o reflejo, obtenido por simple dispositivo óptico y suponiendo por lo demás la mediación de un cuerpo inerte y muerto, de un azogue ciego»¹⁵. Esta reflexión remite, pues, al infinito como

¹¹ J. G. Fichte: *Fundamento...*, en *op. cit.*, p. 16.

¹² «Toute l’histoire de la poésie depuis Arnim est celle des libertés prises avec cette idée du “Je suis”, qui commence à se perdre en lui»; A. Breton: «Introduction aux “Contes bizarres” d’Achim d’Arnim» (1933), *Point du jour*, p. 129. En la glosa que Schelling dedicó al *Ich bin* fichteano puede leerse: «¡Yo soy! Mi Yo posee un ser que antecede a todo pensar y representar. Es en tanto que es pensado, y es pensado porque es; por esta razón, porque se piensa a sí mismo, es y puede ser pensado. Es porque se piensa a sí mismo, y se piensa a sí mismo porque es. Es alumbrado, como causalidad absoluta, a través de su propio pensar. ¡Yo soy! Es lo único que se manifiesta en un poder propio incondicionado»; Fr. Schelling: *op. cit.*, pp. 75-76. «Dado que el Yo es puesto como absoluta identidad, según su propia esencia y a través de su mero ser, no importa que la premisa superior se exprese como sigue: // Yo soy yo, o: Soy»; *ibid.*, p. 84.

¹³ Oswaldo Market: «Fichte y el modelo del Ser», en O. Market y J. Rivera de Rosales (coords.): *El inicio del idealismo alemán* (Madrid: Editorial Complutense, 1996), p. 22. A partir de aquí, el poeta se erige en una especie de dios con respecto a su arte, pues si la poesía (*ποίησις*) es acción creadora, el poeta es el sujeto de dicha acción, esto es: el creador. No en vano, resulta poderosamente interesante la evidente coincidencia entre la proposición fichteana y el célebre pasaje bíblico en que Dios profirió al profeta Moisés: «Yo soy el que soy [...] Así dirás a los israelitas: ‘Yo soy’ me ha enviado a vosotros» (*Ex* 3, 14-15). En hebreo, el nombre *Yahvé* significa literalmente «El que es».

¹⁴ En el idealismo de Fichte el concepto de reflexión es definido como la «operación de la libertad por la cual la forma se convierte en forma de la forma misma, como de su contenido»; J. G. Fichte: *Sobre el concepto...*, p. 39.

¹⁵ Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: «El sistema sujeto», *Lo absoluto literario...*, p. 63.

telos de la nueva filosofía, lo que tendrá una importancia decisiva en la formación (*Bildung*) del sujeto estético romántico¹⁶. Pero, entonces, ¿qué es verdaderamente el *no-yo*?

De acuerdo con el segundo principio fundamental, el no-Yo es exactamente lo contrario al Yo, es decir, lo *opuesto* (*ob-positum*) al Yo, su *contra-puesto*, pero igualmente puesto por el Yo en el Yo de una manera absoluta, esto es, según un oponer en su pura forma, independiente de toda condición y sin fundamento superior. La acción conformadora del mundo es acometida por el Yo puro en cuanto que conciencia absoluta y no por el sujeto de la experiencia (yo empírico), este el cual requiere la existencia del no-yo (mundo o naturaleza) como su limitación y viceversa, de modo que entre *yo* y *no-yo* se establezca una relación de antagonismo en la que cada uno niega al otro. Dicho antagonismo está llamado a resolverse en el *Yo absoluto*, por cuanto uno y otro (el yo y el no-yo) son *puestos* por aquél (el Yo absoluto), que se pone a sí mismo. «Por consiguiente, también el tránsito del poner al oponer solamente es posible por la identidad del Yo. [...] El ser-opuesto en general es absolutamente puesto por el Yo»¹⁷. Esta oposición originaria sólo es posible en tanto que, en el Yo de la conciencia idéntica, ha sido puesto también originariamente un Yo al cual el no-Yo es opuesto: tanto el Yo como el no-Yo son productos de la primera acción originaria del Yo, a saber, la autogénesis pura y reflexiva del Yo, puesto por sí mismo¹⁸. Sólo limitándose mutuamente (puestos como divisibles) pueden ser pensados juntos el Yo y el no-Yo sin anularse ni suprimirse, pues *limitar* significa anular sólo parcialmente por negación¹⁹.

Esto nos lleva a considerar que toda realidad pertenece a la conciencia, en tanto que Yo y no-Yo son *algo* (*etwas*), a la vez que el Yo Absoluto no lo es. Aquellos no son absolutamente nada (*schlechthin Nichts*) con respecto al Yo Absoluto, pero sí son algo entre sí: concretamente, el no-Yo es magnitud negativa (*negative Grösse*) con respecto al Yo. Ambos principios no absolutos (el Yo —condicionado en su contenido— y el no-Yo —condicionado en su forma—), puestos como divisibles en el Yo Absoluto e indivisible, en la medida en que se oponen, son también opuestos al Yo Absoluto, el único que es

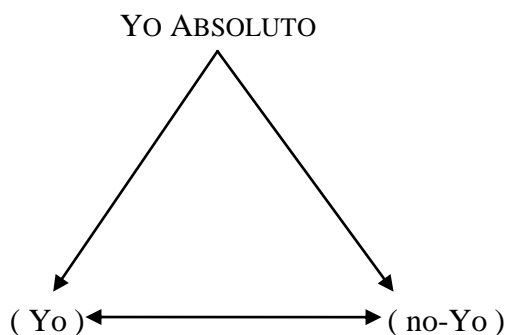
¹⁶ La palabra *Bildung*, cuya raíz es *Bild* (imagen), adquiere un valor clave en el ambiente filosófico respirado en Jena por Friedrich Schlegel y los demás miembros del *Frühromantik* o Romanticismo temprano. Si a menudo se traduce por «educación» o «formación», en este contexto remite a la actividad autoformadora del sujeto autónomo al margen de influencias externas, es decir, completamente desde sí mismo (siendo además un proceso infinito, como veremos). Dicha palabra se integra además en otro de los términos-llave de la filosofía de la época: *Einbildungskraft* (imaginación) en cuanto que facultad creadora por excelencia y también integradora (tendente a unificar los opuestos).

¹⁷ J. G. Fichte: *Fundamento...*, en *Doctrina de la ciencia*, p. 22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ «Por consiguiente, el concepto de límite contiene, además de los conceptos de realidad y de negación, el de la *divisibilidad*»; *ibid.*, p. 25.

absolutamente *lo que es* (único principio fundamental absolutamente incondicionado): «Y así pues, todos los contrarios quedan conciliados, sin que la unidad de la conciencia sea negada»²⁰. La fórmula fichteana «yo opongo en el yo al yo divisible un no-yo divisible» se ha completado de este modo:



Así quedan esbozados los tres principios fundamentales de la Doctrina de la Ciencia, la cual procede a partir del Yo absoluto establecido por la filosofía crítica: 1º) *El Yo se pone a sí mismo* como determinado, se determina a sí mismo por actividad absoluta; 2º) *El no-Yo es opuesto* —pero también determina activamente— al Yo, en este caso, paciente; 3) *Síntesis de Yo y no-Yo* por medio de la divisibilidad puesta en ambos por el Yo absoluto. Las frases «yo es igual a yo» (Fr. Schlegel) y «Yo es igual a no-yo» (Novalis) coinciden en tanto ambos se oponen al Yo absoluto²¹. Por un lado, éste es aquello *en* lo que el no-yo es puesto, sin que dicho no-yo se diferencie del espíritu que observa, limita y determina (luego el mundo es también espíritu). Por otro lado, el yo empírico es aquello opuesto al no-yo como su limitación y viceversa, igualmente puesto *en* el Yo absoluto. De esta forma, yo y no-yo, opuestos el uno al otro, se oponen al Yo absoluto que los ha puesto²². Pero desde el punto de vista impracticable de este Yo absoluto, la capacidad de decir *Yo soy* del yo empírico no depende de la acción de poner, la cual es irrealizable, sino de la superación de sí mismo en su aproximación al Yo trascendental que lo impele (a su ser mismo y esencial) por medio de una *autointuición* especialísima y sobre la que hablaremos unas páginas más adelante²³.

²⁰ *Ibid.*, p. 26.

²¹ Vid. Fr. Schlegel: «Fragmentos del Athenäum (1798), en AA.VV.: *Fragmentos...*, p. 141; y Novalis: «Poeticismos» (1798), en AA.VV.: *op. cit.*, p. 109, respectivamente.

²² Vid. J. G. Fichte: *Sobre el concepto...*, p. 52.

²³ «Yo no soy en la medida en que me pongo, sino en la medida en que me supero»; Novalis: *Estudios sobre Fichte...*, p. 112.

Este Yo como Tesis absoluta, en su pura indeterminación esencial, es un Caos primigenio que únicamente puede devenir *yo* en la conciencia mediante una contraposición (relación negativa) respecto a *algo* (no-yo) con relación a lo cual se deja determinar, deviniendo asimismo *algo* (yo empírico). De este modo, ambos *algo* se dejan relacionar únicamente a partir de aquella Tesis absoluta que Novalis definía como el Caos original del puro ser. En una de sus primeras anotaciones fichteanas, el joven romántico escribía: «Para *determinar* al yo tenemos que ponerlo en relación [con] algo. El relacionar se produce mediante una distinción – ambas cosas, mediante la tesis de *una esfera absoluta de la existencia*. Esto es el *sólo-ser* – o el *caos*»²⁴. Dicho caos se refiere a la unidad primitiva del Yo previo a toda abstracción de sí (de la que resulta el no-yo) y del mundo (por la que el Yo regresa a sí mismo). Según el propio Novalis en uno de sus fragmentos de *Polen*: «Antes de la abstracción todo es uno – pero uno como el caos. Después de la abstracción todo vuelve a estar unido – pero esta unión es una unión libre de seres autónomos y autodeterminados – Una masa se ha convertido en una sociedad – el caos se ha transformado en un mundo variado»²⁵.

También el dogmatismo trató a su modo de eludir el caos primigenio de la pura indeterminación, pero el principio fundamental del sistema idealista entra naturalmente en pugna directa con el concepto pretendidamente superior de *cosa* (*Ens*) que aquél postulaba. Según el enfoque de Baruch Spinoza (1632-1677), el Yo es puesto en la cosa y no al revés, afirmándose entonces la alteridad absoluta de lo real, es decir, la positividad de la cosa-en-sí (*noúmeno*) como realidad independiente de la potencia reguladora del Yo, puesto en la cosa. Como toda teoría materialista del conocimiento, este realismo cualitativo del dogmatismo se apoyaba en un fundamento objetivo, es decir, real-ontológico (*fundamentum in re*), formulado a partir del concepto de *sustancia* que establece la conjunción de los contenidos de la experiencia ligados por un nexo causal²⁶. Pero, si partimos de la afirmación de la cosa-en-sí como realidad autónoma, ¿cómo sería posible conjugar el conocimiento eidético de las esencias con el conocimiento fáctico de los objetos de la percepción? Fichte entendió que debía existir un fundamento de la necesidad de esta sustancia y que dicho fundamento no podía ser otro que el Yo-en-sí o Yo

²⁴ (El énfasis es mío) *Ibid.*, p. 36.

²⁵ *Ibid.*, § 94, p. 217.

²⁶ Lo que Spinoza hará es elevar la cosa-en-sí a fundamento de la unidad de la conciencia, haciendo depender el Pensamiento de una sustancia superior: Dios como cosa-en-sí absoluta y pensante. *Vid.* Baruch Spinoza: Propositiones I, IV, VI y XXXVI de la «Parte segunda», *Ética demostrada según el orden geométrico* (Madrid: Alianza, 2004), pp. 112-116 y 158.

Absoluto²⁷. De este modo, la Doctrina de la Ciencia establece la autonomía ontológica del concepto con respecto a la realidad, esta la cual no es sino una autoalienación del espíritu, el despliegue de la acción del Yo en un poner fundamental que somete la cosa a la legalidad subjetiva de ese Yo fundante. De este modo trataba Fichte de justificar y dar validez a nuestras representaciones: pues toda cosa no es más que la forma del objeto desde la reflexión, el concepto mismo de cosa-en-sí deviene una imposibilidad metafísica²⁸.

Entre idealismo y dogmatismo existía, pues, una incompatibilidad por la divergencia de su interés (el Yo o el no-Yo, respectivamente), aunque tampoco se nos debe pasar desapercibida la similitud capital que existe entre ambos sistemas²⁹. Mención

²⁷ Vid. J. G. Fichte: *Primera y segunda introducción...*, p. 37. «Si el Yo es la única sustancia —sostenía Schelling—, todo lo que existe es un simple accidente del Yo»; Fr. Schelling: *op. cit.*, p. 95. Desde esta nueva perspectiva Fichte y Schelling refutan el dogmatismo del neerlandés, cuya filosofía tuvo gran impacto en los años cercanos a la irrupción del Romanticismo.

²⁸ Tal como ha apuntado Hartmann, esta cosa-(ser)-en-sí es el elemento antiidealista por antonomasia «que yace en el umbral del idealismo y que fue imposible evitar sin hacerlo desaparecer»; N. Hartmann: *op. cit.*, p. 21. En efecto, la idea de una cosa con existencia independiente de toda facultad de representación es considerada por Fichte una quimera, una fantasía contradictoria, un no pensamiento: «La cosa en sí es algo para el yo y, por consiguiente, en el yo y sin embargo no debe ser en el yo: algo, pues, contradictorio, que no obstante tiene que ser colocado, como objeto de una idea necesaria, en el fundamento de todo nuestro filosofar»; J. G. Fichte: *Fundamento...*, en *op. cit.*, p. 137. «La cosa en sí es una mera invención y no tiene absolutamente ninguna realidad»; *id.*: *Primera y segunda introducción...*, p. 38. Asimismo para Schelling: «El Yo comprende todo ser, toda realidad»; Fr. Schelling: *Del Yo como principio de la filosofía...*, p. 90. Con todo, matiza Fichte, «decir que [el Yo] debe ser determinado por sí mismo no puede significar que él anule una realidad en sí; porque caería por esto inmediatamente en contradicción consigo mismo; más bien, eso tiene que decir: el yo determina la realidad y por medio de ésta se determina a sí mismo. Él pone toda realidad como un *quantum* absoluto. No hay otra realidad fuera de ésta. Esta realidad es puesta en el yo. Por consiguiente, el yo es determinado en la misma medida en que lo es la realidad»; J. G. Fichte: *op. cit.*, p. 41.

²⁹ El panteísmo spinozista fue tachado por Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) de ateísmo y fatalista, ya que, según él, diluía a Dios y al hombre en la naturaleza impersonal y convertía en necesario el proceso de las cosas. Esta desconfianza, que se repite en muchos de los pensadores pos-kantianos (en modo alguno en Schelling), no obstó a que el menor de los Schlegel profesara una rendida admiración hacia este filósofo, según puede comprobarse en Fr. Schlegel: «Fragmentos (I)», en *Obras selectas*, Tomo I, pp. 133-134. Sobre el contraste filosófico entre criticismo y dogmatismo (los dos grandes sistemas filosóficos reconocidos por Fichte), vid. J. G. Fichte: *Primera y segunda introducción...*, pp. 34-54; *id.*: *Doctrina de la Ciencia*, pp. 32-33; Fr. Schelling: *op. cit.*, pp. 78-82; y especialmente *id.*: *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* (Madrid: Abada, 2009). Cfr. Vicente Serrano Marín: «Fichte y Spinoza», *Absoluto y conciencia: Una introducción a Schelling* (Madrid: Plaza y Valdés, 2008), p. 41-50. Con todo, en el sistema idealista, antidogmático por definición, subyace no obstante una especie de spinozismo invertido, dado que su primera preocupación fue la de ubicar en el Yo el punto supremo que Spinoza había situado en el Mundo: la *sustancia* de Spinoza y el *Yo absoluto* de Fichte coinciden en gran medida. Según podemos ver en la carta del 4 de febrero de 1795 que el joven Schelling dirigió a Hegel: «¡Entretanto, me he hecho espinosista... Para Spinoza el mundo (el objeto por excelencia en oposición al sujeto) era todo. Para mí lo es el Yo. [...] La filosofía tiene que partir del absoluto. La pregunta es entonces en qué consiste este absoluto, en el Yo o en el No-Yo. [...] Para mí, el supremo principio de toda filosofía es el Yo puro, absoluto, es decir, el Yo en cuanto mero Yo, todavía sin condicionar por ningún objeto, sino puesto por la Libertad... El Yo absoluto ocupa un ámbito infinito del Ser absoluto. [...] Dios no es sino el Yo absoluto [...] para Dios, es decir, para el Yo absoluto, no hay objeto ninguno, pues si no, dejaría de ser absoluto»; ap. J. L. Villacañas: *op. cit.*, pp. 114-115. En *Del Yo como principio...* escribe: «En la medida en que el Yo infinito es representado esquemáticamente como un fin último del yo finito, por tanto, más allá del mismo, Dios puede ser representado, sin duda, fuera del Yo finito (esquemáticamente), pero sólo como idéntico con el Yo infinito.

especial merece en este sentido el *idealismo dogmático* de George Berkeley (1685-1753), el Jano de la filosofía ilustrada. Por el lado de su empirismo y sensualismo estrictos, el filósofo irlandés consideraba posible el conocimiento de los objetos sólo a través de una percepción directa (*esse est percipi aut percipere*, «*ser es ser percibido o percibir*»). Por el lado de su «idealismo» radical, negaba la existencia de una substancialidad real que sustente las propiedades de los objetos externos al espíritu, cuyo ser se concibe únicamente en tanto que son percibidos por el espíritu. Berkeley pretendía así contrarrestar el mecanicismo de John Locke (1632-1704), padre del empirismo, quien afirmaba la materialidad de los objetos al margen de un sujeto percipiente, basándose además en un abstraccionismo que separaba las ideas generales de las cualidades primarias de los objetos y que, en último término, negaba nuestra capacidad para acceder al mundo de estos objetos³⁰. En cierto modo, Kant compartía con Locke la idea de que la cosa-en-sí (el noumeno) no puede ser objeto del conocimiento, pues éste tiene su base en la experiencia y sólo puede tomar como objeto los fenómenos, de modo que la esencia de la cosa-en-sí permanece inaprehensible para una intuición empírica. En cuanto que concepto sin objeto, la cosa-en-sí queda fuera de la experiencia posible y sólo podría ser intuida por un entendimiento meramente formal que corre siempre el riesgo de extraviarse en ilusiones y falacias³¹. Sin embargo, el de Königsberg nunca llegó a explicar satisfactoriamente el paso de lo fenoménico a lo real, y esta laguna dio paso al escepticismo de Gottlob Ernst Schulze (1761-1833)³².

[...] ningún Dios como objeto, ningún No-Yo en absoluto, ninguna felicidad empírica, etc., sino mero, puro Yo absoluto»; Fr. Schelling: *Del Yo como principio de la filosofía...*, pp. 102-103. En efecto, si Spinoza definía a Dios como «causa inmanente, pero no transitiva, de todas las cosas» («Proposición XVIII», *Ética*, p. 73), Schelling hará lo propio con el Yo absoluto de Fichte: «el Yo es causa inmanente de todo lo que es»; Fr. Schelling: *op. cit.*, p. 97. Lo cierto es que la reintroducción de la fórmula «Dios» tiende a exteriorizar el principio absoluto de la filosofía fichteana, y esto lleva a pensar que quizá el planteamiento de Schelling (para quien la filosofía fichteana terminaría resultando netamente teórica y en cierto modo dogmática) reserva a lo absoluto el lugar del sujeto supremo, en lugar de al Yo, convertido en predicado: lo sustantivo no sería entonces ese Yo, sino lo absoluto. Cfr. E. Colomer: *El pensamiento alemán...*, Tomo I, p. 20. Fichte hará lo propio en las sucesivas exposiciones de su Doctrina de la Ciencia.

³⁰ Cfr. John Locke: *Ensayo sobre el entendimiento humano* (México D.F.: F.C.E., 1999); y George Berkeley: *Tratado sobre los principios del conocimiento humano* (Madrid: Alianza, 1992).

³¹ *Vid.*, entre otros pasajes citables, I. Kant: «Tercer capítulo: Del fundamento de la distinción de todos los objetos en general en fenómenos y noumenos», *Crítica de la razón pura*, pp. 239-246.

³² En su *Aenesidemus* (1792), obra que reivindicaba la figura del filósofo escéptico del siglo I d. C. (contrafigura del propio Schulze), éste replica la tesis de la Filosofía de los Elementos de Reinhold (personaje de Hermias en el diálogo epistolar que da forma a dicha obra), según la cual la facultad de representación, expresada en su principio de conciencia, es el fundamento de toda la filosofía. Cfr. Karl Leonhard Reinhold: *Letters on the kantian philosophy* (Cambridge : Cambridge University Press, 2005); y Gottlob Ernst Schulze: *Énésidème ou Sur les fondements de la philosophie exposée à Iéna par Reinhold avec une défense du scepticisme contre les prétentions de la «Critique de la raison»* (París: Vrin, 2007). En gran medida, el escepticismo crítico de Schulze sirvió de acicate para el nacimiento y desarrollo del Idealismo postkantiano que a su vez engendrará la fichteana Doctrina de la Ciencia, llamada a establecer el único posible principio

Con la superación del dogmatismo que el desarrollo idealista del criticismo habría de significar, Fichte trataba de salvar dos graves peligros. Por un lado, la versión más extrema del escepticismo (*fatalismo*) en torno a la imposibilidad de un conocimiento perfecto de la cosa-en-sí, inaprehensible para una conciencia que permanece en todo caso esencialmente separada de ella³³. Por otro lado, el *solipsismo* (también llamado «inmaterialismo») que, llevando al extremo la negación de la existencia independiente de los objetos, reducidos a contenidos de conciencia, concluye que el mundo externo se compone únicamente de ideas³⁴. El idealismo crítico de Fichte aspiraba a deducir toda la realidad a partir del Yo absoluto como primer fundamento, y ello exigía introducir el concepto de *divisibilidad* por el cual Yo y no-Yo se oponen como idénticos en el *quantum* absoluto de la realidad, según el *fundamento de relación* (*Beziehungs-Grund*), que los identifica en una nota = X, y el *fundamento de distinción* (*Unterscheidungs-Grund*), que los opone en una nota = X, pues: «Sólo en una parte son opuestos los idénticos e idénticos los opuestos»³⁵. Pero, ¿qué especial operación de la reflexión permite al espíritu penetrar en sí mismo y hacerse consciente de su propio obrar? La de una *espontaneidad absoluta* y por la *libertad absoluta*³⁶. Este énfasis en el carácter absoluto de la libertad (que la cosa-en-sí del dogmatismo o el No-Yo spinozista hacían impensable) fue de una importancia decisiva para la evolución del pensamiento moderno. De hecho, se trata nada menos que

supremo y universalmente válido: el Yo absoluto. Vid. J. G. Fichte: *Reseña a «Enesidemo»* (Madrid: Hiperión, 1982). Cfr. Luis Eduardo Hoyos: «Significado del escepticismo filosófico de Schulze», *El escepticismo y la filosofía trascendental. Estudios sobre el pensamiento alemán a fines del siglo XVIII* (Santafé de Bogotá [Colombia]: Univ. Nacional de Colombia / Siglo del Hombre Editores, 2001), pp. 107 *et seq.* Otra de las figuras más representativas de la tendencia escéptica fue Salomon Maimon (1753-1800), también muy respetado por el propio Fichte. Vid. Salomon Maïmon: *Essai sur la philosophie transcendante* (Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1989). Sobre el pensamiento filosófico de Maimon, vid. Gideon Freudenthal (ed.): *Salomon Maimon: rational dogmatist, empirical skeptic. Critical assessments* (New York: Springer, 2003); Jan Bransen: *The antinomy of thought: Maimonian skepticism and the relation between thoughts and objects* (Dordrecht, Boston: Kluwer Academic Publishers, 1991); y Martial Gueroult: *La philosophie transcendante de Salomon Maïmon* (Paris: Félix Alcan, 1929). Asimismo, sobre la recepción escéptica de la filosofía trascendental de Kant (Schulze, Maimon y otros), vid. L. E. Hoyos: *op. cit.* Véase también N. Hartmann: «Kantianos y antikantianos», *op. cit.*, pp. 19-65.

³³ «Todo dogmático consecuente es necesariamente fatalista. [...] El dogmático niega totalmente la independencia del yo, sobre la cual construye el idealista, y hace de él simplemente un producto de las cosas, un accidente del universo. El dogmático consecuente es necesariamente también materialista»; J. G. Fichte: *Primera y segunda introducción...*, pp. 41-42.

³⁴ «Si los resultados de una filosofía no concuerdan con la experiencia, esta filosofía es seguramente falsa. Pues no ha cumplido su promesa de deducir la experiencia entera y de explicarla por el actuar necesario de la inteligencia»; *ibid.*, p. 63.

³⁵ *Id.*: *Fundamento...*, en *op. cit.*, p. 27.

³⁶ *Ibid.*, p. 147. En el prefacio a la primera edición, Fichte declaraba que la nueva filosofía que entonces mostraba al mundo tenía «como su primer principio la afirmación de que el ser del hombre consiste sólo en la absoluta libertad»; *ibid.*, p. 66. Del mismo modo, Schelling afirmaba: «El inicio y el fin de toda filosofía es libertad»; Fr. Schelling: *op. cit.*, p. 83. Esto confirma la afirmación de Innerarity según la cual tanto el idealismo como el romanticismo conforman «esencialmente una teoría de la libertad, y no tanto una teoría del conocimiento o una ontología»; D. Innerarity: *Dialéctica de la modernidad*, p. 13.

del ideograma matriz de la Modernidad, puesto en correlación con el problema central de la filosofía romántico-idealista (lo infinito):

La esencia del Yo es libertad [...] Esta libertad se deja determinar positivamente, porque no queremos atribuir libertad a ninguna cosa en sí, sino al puro Yo, autopuesto, presente por sí mismo y excluyente de todo No-Yo. [...] la libertad es sólo por sí misma y abarca lo infinito. [...] Esta libertad no es para el Yo ni más ni menos que el poner incondicionado de toda realidad en sí mismo mediante su propio poder absoluto³⁷.

En todo caso, esta *autoposición* del yo y esta *heteroposición* del mundo por parte del Yo absoluto no es arbitraria, sino *necesaria*, aunque se presenta en y con una acción libre, de forma que necesidad y posibilidad, constreñimiento y libertad son conciliados sintéticamente³⁸. El yo produce el contenido material del conocimiento, pero lo hace necesaria y espontáneamente, de acuerdo con una ley inmanente condicionada por la libertad, o lo que es lo mismo, olvidándose de sí de modo que sus productos adquieren para él carácter de cosas externas. Ahora bien, aquí nos asaltan dos cuestiones verdaderamente acuciantes en torno a la conciliación fundamental entre finitud e infinitud y viceversa. En primer lugar, dado que el Yo absoluto debe limitarse (dejando entonces de ser absoluto) para dar entrada a la conciencia, ¿cómo puede lo infinito contraerse en lo finito? Es decir, ¿cómo algo absoluto e infinito, que no es propiamente *algo*, puede devenir un algo — condicionado y finito— a partir de sí mismo? En suma, ¿cómo puede lo ilimitado autolimitarse según una acción libre y necesaria, por más que ello sólo sea posible a través de un *salto* (ya que ningún *tránsito* permite la deducción de un Yo en esencia indeducible)?³⁹ La respuesta dada por Fichte se antoja poco menos que magistral: dicho salto de lo infinito a lo finito sólo es posible gracias a un órgano espiritual superior, a

³⁷ Fr. Schelling: *op. cit.*, p. 85. «El Yo es sólo por su libertad, por lo tanto, todo lo que afirmemos del Yo puro debe estar determinado por su libertad»; *ibid.*, p. 87. «Donde hay incondicionalidad, determinada por la libertad, hay Yo»; *idem*. Sobre la importancia decisiva de la libertad en el pensamiento filosófico del idealismo de Fichte y Schelling, *vid.* Manuel Ramos Valera: «La libertad en el principio de la Doctrina de la Ciencia de Fichte», en *Quaderns de filosofia i ciència*, nº 36, Valencia, 2006, pp. 51-59; Roberto Augusto: «La libertad incondicionada del yo absoluto en el joven Schelling», en *Thémata: Revista de filosofía*, nº 41, 2009, pp. 39-56; e *id.*: «La libertad y el idealismo trascendental de Schelling», en *Agora: Papeles de Filosofía*, vol. 27, nº 2, 2008, pp. 63-85. Asimismo, acerca del Surrealismo y la vanguardia, *vid. infra* «2.2.6.1.1. Detención de los juicios afectivo y moral para la superación espiritual del hombre vocado a su libertad».

³⁸ *Vid.* J. G. Fichte: *Fundamento...*, en *op. cit.*, pp. 106-107. Según nuestro autor, existe una sola ley fundamental de la razón que obliga a la inteligencia a proceder de un cierto modo acorde a su propia naturaleza: «es algo *necesario*, pero que sólo se presenta en y con una acción libre; algo *encontrado*, pero estando el encontrarlo condicionado por la libertad»; *cfr. id.*: *Primera y segunda introducción...*, pp. 60-61. Novalis recoge de esta manera el testigo: «La ley tiene que ser producto de la *libertad*»; Novalis: *Estudios sobre Fichte...*, p. 106.

³⁹ J. G. Fichte: *op. cit.*, p. 147.

saber, la *imaginación productiva* o *creadora* (es decir, «poiética»), entendida como la facultad de la actividad productiva responsable de la donación de realidad (opuesta a la imaginación meramente reproductiva o mimética de la estética tradicional)⁴⁰. Pero, aún más, ¿cómo puede, por su parte, el yo condicionado justificar su tendencia hacia el Yo absoluto que, según su propia esencia incondicionada, permanece inaprehensible para el pensamiento (en tanto que de ser pensado —esto es, limitado por el pensamiento— dejaría de ser absoluto)? Es decir, ¿si el yo empírico tiende a elevarse por encima de sí en busca de lo absoluto, esto lo cual de ningún modo se deja determinar por el pensamiento, cómo puede darse en el primero la captación del fundamento egológico, esto es, la apercepción trascendental de aquel absoluto sin la cual el yo en modo alguno devendría sí mismo? Tampoco esta respuesta desmerece a la anterior: el yo condicionado concibe al Yo absoluto y puro a través de la intuición intelectual (*intellectuale Anschauung* —en Schelling «autointuición» [*Selbstanschauung*]—, igualmente opuesta a la intuición empírica o sensible [*sinnlichen Anschauung*]) por la que el espíritu se transparenta a sí mismo en su autoactividad egoica⁴¹. En la octava de las *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* (1795), publicadas por Schelling el mismo año que su obra más fichteana, leemos:

En todos nosotros habita, a saber, una facultad secreta, maravillosa [*ein geheimes, wunderbares Vermögen*], para retirarnos del cambio del tiempo a nuestro sí mismo más íntimo [*unser Innerstes*], desnudo de todo lo que sobreviene de fuera, e intuir ahí, bajo la forma de la inmutabilidad, lo eterno en nosotros. Esta intuición [*Anschauung*] es la experiencia más íntima y propia [*die innerste, eigenste Erfahrung*], de la que depende exclusivamente todo lo que sabemos y creemos de un mundo suprasensible. Esta intuición nos convence por vez primera de que algo *es* en sentido propio, mientras que todo lo demás —a lo que nosotros *transferimos* aquella palabra— tan sólo *aparece*. Se diferencia de toda intuición sensible [*sinnlichen Anschauung*] en que es producida sólo por medio de la *libertad* y es extraña y desconocida por aquél cuya libertad, sojuzgada por el penetrante poder de los objetos apenas alcanza para la producción de la

⁴⁰ «Esta reciprocación del Yo en sí mismo y consigo mismo —dado que él se pone a la vez como finito y como infinito—, es la facultad de la *imaginación*; esta reciprocación consiste justamente en un conflicto consigo misma, y por ello se reproduce a sí misma; por cuanto que el Yo quiere conciliar lo inconciliable, tan pronto intenta acoger lo infinito en la forma de lo finito, tan pronto, retrocediendo, lo pone fuera de ésta, pero justamente en el mismo momento intenta de nuevo acogerlo en la forma de la finitud»; *ibid.*, p. 92.

⁴¹ «El sujeto absoluto, el Yo, no es *dado* por una intuición empírica, sino *puesto* por una intuición intelectual» (el énfasis es mío); *id.*: *Reseña de «Enesidemo»*, p. 69. La tal intuición intelectual se aleja, pues, de la homónima facultad mística que Kant entendía como la conciencia inmediata de la cosa-en-sí independiente de la subjetividad (Dios), ya que para Fichte no existen cosas-en-sí, sino fenómenos objetivados por la conciencia; *cfr.* J. Cruz Cruz: «Introducción» a J. G. Fichte: *Fundamento...*, en *op. cit.*, pp. xi *et seq.* *Vid. id.*: §§ 5 y 6 de la *Segunda introducción...*, en *Primera y segunda introducción...*, pp. 83-120.

conciencia. [...] Esta intuición intelectual [*intellectuale Anschauung*] se presenta allí donde dejamos de ser, para nosotros mismos, *objeto*, allí donde el sí mismo intuyente [*anschauende Selbst*], retraído a sí mismo, es idéntico al intuido [*angeschauten*]. En este momento de la intuición se desvanecen para nosotros el tiempo [*Zeit*] y la duración [*Dauer*]: no estamos *nosotros* en el tiempo, sino que el tiempo —o, más bien, no él, sino la pura eternidad absoluta [*reine absolute Ewigkeit*]— está *en nosotros*. No nos hemos perdido nosotros en la intuición del mundo objetivo, sino él en nuestra intuición⁴².

Para Hölderlin, tal como se recoge en una carta del 4 de septiembre de 1795 dirigida a Schiller, esta intuición intelectual es estéticamente verificable como la unión de sujeto y objeto en el Yo absoluto mediante una progresión infinita que, como sabemos, marcaba también el signo de la ironía de Schlegel:

Intento desarrollar a mi manera la idea de un progreso infinito de la filosofía, intento mostrar cuál es la exigencia irreductible que debe ser exigida a todo sistema: que es posible la unión del sujeto y del objeto en un yo absoluto, sea cual sea el nombre que se le dé, en la vivencia estética, a través de una intuición intelectual, y teóricamente, aunque por vía de aproximación infinita en este caso, como ocurre cuando se pasa de la idea del cuadrado a la del círculo, y que la inmortalidad es tan necesaria para culminar un sistema de pensamiento como para la vida práctica. Creo poder demostrar por este camino en qué medida los escépticos tienen razón y en qué medida están equivocados⁴³.

En cualquier caso, ambas facultades espirituales (autointuición intelectual e imaginación productora) se complementan: «La facultad activa en este estado [de intuición] fue llamada antes imaginación productora»⁴⁴. La imaginación es *fuerza* (*Kraft*) trascendente que apunta hacia algo superior al sujeto y que, sin embargo, constituye tanto a éste como al objeto. Por tal razón, dicha fuerza se despliega hacia abajo, desde lo absoluto. La intuición es *capacidad* (*Vermögen*) inmanente de la que el sujeto se sirve como

⁴² Fr. Schelling: «Octava carta», *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* (Madrid: Abada, 2009), pp. 156-161. Para Schelling, la autoconciencia del Yo presupone el peligro de perder el propio Yo, ya que, en cuanto aparece a la conciencia, el Yo ha dejado de ser el puro Yo absoluto, este el cual no puede devenir objeto. Dado que el Yo absoluto no puede ser condicionado como mero concepto sin antes dejar de ser absoluto, y dado asimismo que en modo alguno puede ser objeto de una intuición sensible, el Yo absoluto únicamente se deja determinar por una *autointuición intelectual* (*intellectuale Selbstanschauung*): «El Yo se determina a sí mismo en la intuición intelectual como mero yo»; *vid. id.: Del Yo como principio...*, pp. 85-86.

⁴³ Fr. Hölderlin: *Cartas* (Madrid: Tecnos, 1990), pp. 57 *et seq.* Ap. nota al pie de Robert Caner-Liese para Novalis: *Estudios sobre Fichte...*, p. 173. Existe un interesante trabajo sobre la dialéctica de entusiasmo y escepticismo en el pensamiento schlegeliano durante el primer romanticismo; *vid.* Birgit Rehme-Iffert: *Skepsis und Enthusiasmus. Friedrich Schlegels philosophischer Grundgedanke zwischen 1796 und 1805* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001).

⁴⁴ J. G. Fichte: *Fundamento...*, en *op. cit.*, p. 98.

instrumento de recomposición (se proyecta deductivamente, por tanto, hacia arriba). La fuerza de pensamiento se desarrolla en la reflexión. La imaginación, precisamente por su carácter trascendente y absoluto, unifica todas las capacidades y todas las fuerzas, operando no arbitrariamente y sin que la realidad por ella producida se reduzca a mera *ilusión*, pues el *factum* del entendimiento (Fichte llama *factum* de nuestra conciencia al hecho de que sólo somos inmediatamente conscientes de nuestras representaciones) es un acto necesario del espíritu:

la verdad tiene que oponerse a toda ilusión, toda ilusión debe poder ser evitada. Pero, si queda demostrado [...] que es en esta acción de la imaginación donde se funda la posibilidad de nuestra conciencia, de nuestra vida, de nuestro ser para nosotros, es decir, de nuestro ser como *yo*, entonces esta acción no puede quedar suprimida, si no [...] debemos hacer abstracción del *yo*, lo cual es contradictorio, pues es imposible que el sujeto de abstracción haga abstracción de sí mismo. Por tanto, la imaginación no engaña con ilusiones, sino que da la verdad y la única verdad posible. Admitir que engaña con ilusiones es fundamentar un escepticismo que enseña a dudar de su propio ser⁴⁵.

En uno de los granos de polen novalisianos, el joven romántico establecía la distinción entre ilusión y verdad en virtud a las diversas funciones vitales que realizan, pero relegando la primera a una existencia parasitaria de la verdad («La ilusión vive de la verdad – la verdad tiene su vida en sí misma»⁴⁶). En este punto, la ilusión se identifica con una enfermedad («inflamación o extinción lógica») que a su vez tiende a provocar una «*engañoso vitalidad* cuyos peligrosos síntomas revolucionarios sólo pueden ser curados con una serie creciente de remedios violentos»; aunque ambas disposiciones (la de la ilusión y la de la verdad) pueden transformarse —y sólo podrán hacerlo— «mediante curas crónicas que deberán seguirse de forma estricta»⁴⁷. Pues bien, precisamente Schlegel presenta la ironía romántica (en cuanto que *Illusionstörung*) como esa cura continua que Novalis demandaba para aquella *aparente falta de facultad pensante* que la ilusión de realidad tiende a provocar, si bien dicho remedio actúa en dos sentidos posibles: desmintiendo nuestras ilusiones a la vez que la supuesta evidencia de nuestras representaciones sensibles; es decir, rompiendo la apariencia de realidad de los productos de nuestra fantasía, pero al mismo tiempo que rompe también la apariencia de realidad de los fenómenos que nada son en sí mismos sino en función de la imaginación creadora. De

⁴⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁶ Novalis: § 8, *op. cit.*, p. 200. «El hombre existe en la verdad. Si renuncia a la verdad, renuncia a sí mismo. Quien traiciona la verdad, se traiciona a sí mismo»; *id.*: § 38, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁷ *Ibid.*, § 8, p. 200.

este modo, ilusión y verdad son transformadas sintéticamente, ello lo cual deja el campo abonado para las diversas formas del *Witz* y del humor⁴⁸.

A partir de entonces, libertad e imaginación se perfilan como los dos valores supremos de la nueva Estética que la ironía romántica pone en juego, justificándose así las múltiples disensiones que se operan en la conciencia a partir de la escisión fundamental que con anterioridad señalamos. Aún más, por medio de la ironía romántica de Schlegel, concebida como la más libre de todas las licencias, el poeta se permite tanto separar lo que el pensamiento convencional había decretado en indisoluble unión como reunir lo hasta entonces considerado opuesto, ya que ninguna de estas acciones compromete verdaderamente la unidad superior de la conciencia. Ironizar es libre sociabilidad según el método *sintético*, pero también libre discrepancia según el procedimiento *antitético*. Síntesis y antítesis se preceden mutuamente (pues cada una es imposible sin la otra), si bien todas las síntesis establecidas de esta manera —nos dice Fichte— «deben fundarse en la síntesis suprema que precisamente hemos admitido, y deben poder derivarse de ella»⁴⁹. Por tanto, síntesis y antítesis están íntimamente conciliadas y se exigen la una a la otra como condición indispensable, pues son una y la misma acción sintética que sólo en la *reflexión* se distinguen analíticamente⁵⁰. En este sentido, recordemos la definición schlegeliana de la ironía como una *síntesis absoluta de absolutas antítesis*, la cual sólo puede darse en el Yo Absoluto (tesis y síntesis absoluta, suprema y originaria), al que nada puede ser puesto como idéntico ni tampoco opuesto, pues se trata de un *puro poner* ilimitable. En este mismo sentido, la ironía romántica de Schlegel procede tanto analíticamente (esto es, antitéticamente, *hacia abajo*, generando todo tipo de contradicciones en el seno de las síntesis convencionales que la sociedad o el pensamiento dominante han querido absolutas, indivisibles, estables e imperecederas), como sintéticamente (*hacia arriba*, anulando a través de todo tipo de paradojas las

⁴⁸ Para Novalis, la variabilidad y heterogeneidad de los materiales del *Witz* surgen del contacto entre la imaginación mimética o reproductiva (*Einbildungskraft*) y la fantasía poiética o productiva (*Phantasie*), mientras que el humor nace de la reciprocidad entre razón y arbitrariedad: «Donde la fantasía y la facultad de juzgar entran en contacto surge la agudeza [*Witz*]. Donde se emparejan razón y arbitrariedad – surge el humor»; *ibid.*, § 30, p. 205. Puede verse también en *id.*: «Granos de polen» (1797-1798), en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 50. Novalis, como antes Fichte, se basa en la distinción kantiana entre *imaginación productiva*, aquella que alude al poder de la representación originaria —*a priori*— del objeto (*exhibitio originaria*), e *imaginación reproductora*, la cual lleva al espíritu una intuición empírica tenida precedentemente (*exhibitio derivativa*). Y es que, en efecto, sólo la imaginación productiva y autoactiva puede ser considerada en su libertad; *vid.* I. Kant: «Nota general a la primera sección de la analítica», *Crítica del juicio* (Madrid: Tecnos, 2007), p. 157. Puede consultarse a este respecto el trabajo de Patricio Lepe Carrión: «La construcción esquemática en Kant, y la imaginación como facultad determinante *a priori* de la sensibilidad», en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, n° 61, Enero de 2009.

⁴⁹ J. G. Fichte: *op. cit.*, p. 29.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

contradicciones también convencionales gestadas en el seno del pensamiento común)⁵¹. Así pues, la ironía opera de un doble modo intuitivo: por *infinitesimización absoluta* de la percepción por acción de un microscopio espiritual que tiende a lo real desde el punto de vista de su infinitud de contraste, y por *infinitación absoluta* de la aspiración por acción de un telescopio espiritual que tiende hacia lo ideal desde el punto de vista de su infinitud absoluta, de modo que el proceso nunca alcanza su definitiva detención. La ironía romántica permanece, pues, en una perfectibilidad perenne en tanto que no puede ser dada la aproximación completa a ese infinito de la síntesis superior como *maximum absolutum* que consumaría el proceso⁵². La perfectibilidad se rige por dos figuras complementarias: el *cambio permanente* y la *progresión* (que no el «progreso», ya que este último ofrece una perspectiva histórica lineal que difícilmente encaja con el caos absoluto de la progresión defectiva pluridireccional de la poesía moderna, a pesar de que también esta perfectibilidad se asimila al «necesario perfeccionamiento infinito de la humanidad»⁵³). Esto llevó a Schlegel a definir la poesía romántica como una *poesía universal progresiva* («*progressive Universalpoesie*») y, por tanto, crítica: «la poesía romántica se encuentra todavía en devenir [Werden]; y precisamente en esto consiste su verdadera esencia: en que sólo puede devenir eternamente, nunca puede consumarse. Ninguna teoría la puede agotar»⁵⁴. Sin duda, la teleología atípica de dicha estética defectiva (que con todo apunta a su propia completud y perfección) pone *lo infinito* como horizonte de un arte que, en su propio

⁵¹ En Schelling, este descender de la proposición incondicionada a la última de la serie de condicionadas y viceversa, de la proposición condicionada inferior a la incondicionada, es posible a través de un *regressus* de la conciencia. Cfr. Fr. Schelling: *op. cit.*, pp. 76-77. Significativamente, años después el filósofo cifrará en este juego libérrimo de síntesis y antítesis la más pura alegría vital: «en Dios no habría vida ni alegría de vivir si las fuerzas ahora subordinadas no se encontraran en / la posibilidad continua de lanzar la contradicción contra la unidad, pero también tranquilizadas y reconciliadas incesantemente de nuevo mediante el sentimiento de la unidad benefactora que las controla»; *ibid.*, p. 212.

⁵² «El arte es infinitamente perfectible y no es posible un máximo absoluto en su constante evolución [...] toda fuerza realmente existente es capaz de agrandarse y toda perfección real finita es capaz de aumentar infinitamente»; Fr. Schlegel: *Sobre el estudio de la poesía griega*, p. 105. Aunque, eso sí, siempre es posible «un máximo relativo condicionado, un próximo fijo insuperable»; *id.*

⁵³ *Ibid.*, p. 88. Marchán Fiz habla del *optimismo desbordante* que rezuma esta proclama schlegeliana; *vid.* S. Marchán Fiz: «La "perfectibilidad" y la espiral como metáfora de lo moderno», *La Estética en la cultura moderna...*, p. 110. «Sólo el aplicarla a la Historia —continúa Schlegel— [la perfectibilidad infinita] puede causar los peores malentendidos si falta la visión para encontrar el punto verdadero, para percibir el momento preciso, para abarcar el todo con la mirada»; Fr. Schlegel: *op. cit.*, p. 88. Sobre el tema de la Historia como problematización del concepto schlegeliano de *perfectibilidad* comenta Marchán Fiz: «para la *perfectibilidad artística* la historia se deshoja como un proceso que se nutre de lo que podríamos llamar una *teleología indeterminada*, atípica, multiforme, que se orienta en muchas direcciones y se opone al progreso cuantificado y nivelado en el embudo de las ciencias naturales, de las matemáticas o de la técnica»; S. Marchán Fiz: «La "perfectibilidad" y la espiral como metáfora de lo moderno», *op. cit.*, p. 111. Sobre este tema *vid. ibid.*, p. 110-112. Sobre el principio schlegeliano de perfectibilidad infinita en referencia a la obra del filósofo, científico y político francés Nicolas de Condorcet (1743-1794), *Esquisse d'un tableau historique des progres de l'esprit humain* (1794), cuyo impacto en el joven romántico resultó decisivo, *vid.* R. Münster: "IV. La perfectibilidad infinita", «Introducción» a Fr. Schlegel: *op. cit.*, pp. 19 *et seq.*

⁵⁴ *Id.*: *Fragments*, pp. 81-82. *Vid.* J. G. Fichte: *op. cit.*, p. 29. Cfr. E. Behler: *op. cit.*, p. 84.

devenir a través del *medium* de la reflexión, no pierde de vista la presencia limitadora del mundo de las formas⁵⁵. En este sentido, Schlegel afirma la paradójica superioridad estética del arte romántico —que aspira a un ideal no consumado— con respecto al clásico arte griego, el cual sí hubo alcanzado plena y libremente la expresión natural de lo perfecto y absoluto. Frente a la fugaz plenitud del arte griego como libre expresión de la naturaleza en sus productos y a la consecución de un ideal de belleza como perfecta síntesis de naturaleza y espíritu, el arte romántico —señala Hernández-Pacheco— posee, merced a la ironía, «el germen de una plenitud que, precisamente porque trasciende críticamente sus productos, mantiene viva su frescura, como una meta por lograr, como una exigencia que da “estilo” y que no se marchita al encerrarse en sus obras concretas»⁵⁶. Frente a la poesía ingenua de los antiguos, la poesía romántica es poesía crítica (poesía de la poesía) y, por tanto, búsqueda de aquella síntesis de poesía y filosofía de donde deviene su *Universalität*. La estética del caos que Schlegel formula a propósito de esta propiedad de la poesía romántica implica la «saturación recíproca [*Wechselsättigung*] de todas las formas y de todas las materias, y sólo alcanza la armonía mediante la combinación de poesía y filosofía»⁵⁷.

Esta universalidad debe actualizarse constantemente, dado su carácter progresivo. Quizá Schlegel, al concebir su *progressive Universalpoesie* como arquetipo de la poesía romántico-moderna⁵⁸, tuviera en mente el pasaje de la *Crítica de la razón práctica* (1788) en el que Kant considera que el arbitrio (*Willkür*) de la Inteligencia absolutamente autosuficiente (*allernugsamsten Intelligenz*) se convierte en ley objetiva (*objektiv Gesetz*), y que ello la sitúa por encima de la obligación y del deber, así como, por extensión, de todas las leyes prácticamente restrictivas (de ahí que se le aplique el concepto de «santidad» [*Heiligkeit*]). Si bien esta *santidad de la voluntad* únicamente correspondería a Dios, como idea práctica ha de servir *necesariamente* de modelo o prototipo (*Urbild*):

aproximarse [a este modelo] en lo infinito es lo único que corresponde a todos los seres racionales finitos; y esa idea mantiene constante y justamente ante sus ojos la ley moral pura [*reine Sittengesetz*], por lo cual se llama también santa [*heilig*];

⁵⁵ Vid. S. Marchán Fiz: «La “poesía progresiva universal”, Manifiesto del Romanticismo», *op. cit.*, pp. 126-133.

⁵⁶ Javier Hernández-Pacheco: «Del arte clásico al romántico: la ironía», *La conciencia romántica (con una antología de textos)* (Madrid: Tecnos, 1995), p. 99.

⁵⁷ «Incluso a las obras más universales y perfectas de la poesía y la filosofía aisladas —continúa el alemán— parece que les falta esta síntesis última; cuando están a punto de alcanzar la armonía, se detienen en el umbral y permanecen imperfectas e inacabadas»; Fr. Schlegel: *op. cit.*, pp. 189-190.

⁵⁸ En alemán, los adjetivos «progressiv» y «fortschreitend» son sinónimos relativos de «modern», si bien poseen un sentido más dinámico.

estar seguro de este progreso al infinito [*endliche gehenden Progressus*] de las propias máximas y de su constancia invariable para un progreso constante [*beständigen Fortschreiten*], que es la virtud [*Tugend*], es lo más alto que puede realizar la razón práctica finita; esta virtud, a su vez, al menos como facultad naturalmente adquirida, nunca puede ser perfecta, porque la seguridad, en ese caso, nunca llega a ser certeza apodíctica y es muy peligrosa como persuasión⁵⁹.

La progresividad infinita que la ironía romántica de Schlegel introduce en el pensamiento filosófico de la época niega, al punto que reafirma, dicha Inteligencia absoluta y auto-suficiente, que a su vez remite a la idea de Spinoza (tal como la telegrafió Novalis) de «un conocimiento categórico — imperativo — bello o *perfecto* — de un conocimiento satisfactorio en sí mismo — un conocimiento que aniquilase a todos los demás conocimientos y que suprimiese agradablemente el afán de saber — en pocas palabras un conocimiento *voluptuoso*»⁶⁰. En este sentido, es comprensible que el fundamento supremo que para Spinoza garantizaba la unidad de la conciencia fuera Dios, entendido como *cosa pensante* (un no-Yo absoluto), y que dicho conocimiento categórico y perfecto estuviera en la base de todo misticismo. Adaptando el spinozismo a la corriente idealista, el primer Schelling situó dicho fundamento en el Yo Absoluto de Fichte (mas como *Absoluto Yo*), mientras que en la ironía estética de Schlegel el sujeto absoluto se corresponde con el Yo *poiético* como fundamento no sólo ya de toda Ciencia, sino también de todo Arte. Según iremos viendo, esta ironía le permite al poeta negarse a sí mismo y negar todo lo establecido. No cabe duda de que la aparición de la *Wissenschafteslehre* de Fichte en 1794 constituyó el gran acontecimiento filosófico de la época, y muy especialmente para los jóvenes románticos del Círculo de Jena, ciudad en cuya universidad Fichte impartía por entonces clases de Filosofía. Fr. Schlegel, Novalis o Schleiermacher, entre otros, quedaron deslumbrados ante la idea de un *Yo Absoluto* por el cual el Yo se hace idéntico a sí mismo como *acción de hecho* en un eterno ponerse, según la frase —esotérica donde las haya— «*Ich bin Ausdruck einer Tathandlung*»⁶¹. Esta idea de la imposibilidad de concebir el Yo a través de algo que no sea *Yo* (pero cuya yoidad formal absoluta resulta paradójicamente inaprehensible al yo empírico) poseía a los ojos de los jóvenes del Círculo de Jena un halo de atractiva grandeza que marcará el rumbo de la estética y el pensamiento románticos,

⁵⁹ I. Kant: *Crítica de la razón práctica* (México: FCE, Univ. Autónoma Metropolitana, Univ. Nacional Autónoma de México, 2005), pp. 37-38.

⁶⁰ Novalis: *La enciclopedia*, p. 427.

⁶¹ Sobre esta enigmática expresión, vid. J. L. Villacañas Berlanga: «Hölderlin y Fichte o el sujeto descarriado en un mundo sin amor», en O. Market & J. Rivera de Rosales (coords.): *El inicio del idealismo alemán...*, pp. 346 *et seq.*

sobre todo a partir de su influjo en la concepción schlegeliana de la ironía⁶². Ahora bien, con Schelling, el concepto de un *sujeto-objeto* que se determina por oposición a sí mismo y en sí mismo, apareciendo originariamente en la conciencia a partir del principio fundamental «Yo es Yo», planteará una *identidad originaria en la duplicidad* y viceversa (esto es, una *duplicidad originaria en la identidad*), lo que introduce la idea de una escisión fundamental⁶³. Por más que el Yo fuera definido como absoluta identidad consigo y en sí mismo según su esencia (a saber, la libertad), el juicio de identidad que entraña la proposición «Yo es Yo» permite concebir, en el paso de la filosofía teórica a la práctica, la idea según la cual el entendimiento actúa por escisión en cada una de sus indagaciones, dejando siempre algo oculto en su mismo procedimiento. Esto lo intuyeron muy bien los románticos, especialmente Novalis, quien al comienzo de sus *Estudios sobre Fichte* escribía a propósito de la célebre proposición básica de la Doctrina de la Ciencia:

La proposición ‘a es a’ no es más que un poner, distinguir y reunir. Es un paralelismo filosófico. Para que ‘a’ sea más claro se divide A. *Es* se presenta como contenido general, *a*, como forma determinada. La esencia de la identidad sólo puede formularse mediante una *proposición aparente* [Scheinsatz]. Abandonamos lo *idéntico* para exponerlo⁶⁴.

Cuando el entendimiento dice «Yo soy yo» está separando lo que debía permanecer Uno, pues dicha proposición contiene gramaticalmente tres veces lo mismo: en ella, insiste Novalis, «no puede haber más contenido que en el mero concepto del Yo», este en cuanto que capacidad absoluta y tética⁶⁵. Lo Absoluto se encuentra, pues, más allá del yo continuamente determinado en tanto que éste pretende aprehenderlo mediante el entendimiento, dado que el sujeto únicamente puede intuirlo —digamos— poéticamente.

⁶² «Das von Fichte verteidigte Paradox (einerseits ist das Ich nur unter Voraussetzung des Absoluten, andererseits ist das Absolute nur als und im Ich) wird sogar zum Motor seiner Entdeckung [por parte de Schlegel] der Ironie und wohl überhaupt zur Triebfeder seines ganzen Denkens»; M. Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1989), p. 288. En la traducción de Martín Navarro: «La paradoja expuesta por Fichte (por un lado está el yo bajo la presuposición de lo Absoluto, por otro lo Absoluto sólo existe *como* yo y *en* el yo) llega a ser motor del descubrimiento [de Schlegel] de la ironía y resorte de su pensamiento entero»; ap. A. Martín Navarro: *La nostalgia del pensar...*, nota 213 al pie de p. 135. El 29 de mayo de 1797, Novalis expresó en su Diario «la alegría de descubrir el verdadero concepto del Yo Fichteano»; ap. M. Brion: *La Alemania romántica II...*, p. 21. Cfr. A. Marí (ed.): *op. cit.*, p. 157. Con todo, señala Martín Navarro, la descripción fichteana del Yo absoluto le resulta a Novalis inasumible, no por falsa, sino por insuficiente: «El yo fichteano no deja penetrar más allá; se instaura absolutamente y absolutamente se legitima. La primera tarea del romanticismo alemán va a ser por ello, en la obra de Novalis, la superación teórica del yo fichteano»; A. Martín Navarro: «Problematización del yo fichteano», *op. cit.*, p. 97.

⁶³ Fr. Schelling: *Sistema del idealismo trascendental*, p. 181.

⁶⁴ Novalis: *Estudios sobre Fichte...*, p. 33.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 34.

Tanto el Idealismo de Fichte como el de Schelling enfatizan la especial relación que el sujeto condicionado sostiene con lo Incondicionado a partir del momento en que lo Absoluto se convierte en una Idea moral, esto es, en un «anhelo», o lo que es lo mismo, en el objeto indefinido de un deseo ardiente (*ein Sehnen*) que se despierta en el propio interior del Yo y que determinará la Estética del *Sehnsucht* propia del Romanticismo temprano:

El objeto de esta reflexión —decía Fichte— es el *yo*, lo impulsado, y, por consiguiente el *yo* agente en sí mismo *idealiter*; se trata del *yo* impulsado por un motor interno a él; por lo tanto, carece de libre arbitrio y de espontaneidad. – Pero esta actividad del *yo* se dirige hacia un objeto, el cual no puede ser *realizado* como cosa por el *yo*, ni tampoco ser *representado* mediante actividad ideal. Se trata, pues, de una actividad, *que no tiene objeto alguno, pero que no obstante se dirige impulsada irresistiblemente hacia un objeto*, y que solamente es *sentida*. Pero una determinación tal en el *yo* se llama un *anhelo* [*Sehnen*]; un impulso hacia algo absolutamente desconocido, que sólo se manifiesta por una *necesidad*, por un *malestar*, por un *vacío* que intenta llenarse y que no indica a partir de qué. El *yo* siente en sí un anhelo; él se siente menesteroso⁶⁶.

Pero cuando Fr. Schlegel dice que nadie puede erigirse como «mediador directo de sí mismo y de su espíritu, pues tal instancia mediadora debe ser un puro objeto cuyo centro es puesto por el sujeto como algo externo»⁶⁷, de alguna manera niega la posibilidad de la

⁶⁶ J. G. Fichte: *op. cit.*, p. 150. *Vid. ibid.*, pp. 150-152. Siguiendo la explicación de Schelling: «“Condicionar” significa la acción a través de la cual algo deviene cosa; condicionado, aquello que se ha hecho cosa, de lo que se deduce que nada puede ser puesto por sí mismo como cosa, esto es, una cosa incondicionada es un contrasentido. “Incondicionado” es aquello que de ninguna manera puede ser hecho cosa, que en absoluto puede llegar a ser cosa»; Fr. Schelling: *Del Yo como principio...*, p. 75. «¿Pero qué relación podemos guardar entonces con lo Absoluto —se pregunta Martín Navarro—, una vez que éste se ha mostrado más allá del alcance de nuestro saber? Lo Absoluto no puede más que convertirse en objeto, no de conocimiento, sino de anhelo, por parte del sujeto»; A. Martín Navarro: «La subjetividad extravagante (a propósito del juicio de Hegel sobre Novalis)», en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Vol. 26, Madrid, 2009, p. 177. En efecto, para Novalis, que comenzó sus estudios de Schelling en el verano de 1797, el *yo* práctico es un *anhelar*; *vid. Novalis: op. cit.*, p. 74. Según reza también uno de los fragmentos de *Polen*: «*Buscamos por todas partes lo incondicionado y encontramos siempre sólo cosas*»; *id.*: «Observaciones varias [texto original de *Polen*]», en *op. cit.*, p. 199. Puede verse también en *id.*: «Granos de polen» (1797-1798), en *Fragmentos para una teoría...*, p. 49. Según Schelling, el Yo finito se ve obligado a erradicar de sí toda multiplicidad y cambio para devenir igual que el Yo absoluto. En tal exigencia estriba la *pura ley moral originaria* por la que el Yo finito ha de elevar en el tiempo las formas subjetivas de su esencia a la forma del absoluto: «El absoluto Yo es lo propiamente eterno, pero precisamente por ello, el Yo finito, que *anhela* ser idéntico con él, debe aspirar también a esta pura eternidad [...]. Por ello, *el fin último de todo anhelar* puede ser representado como ampliación de la personalidad hacia la infinitud, es decir, como su destrucción [tanto la suya como la del no-yo que lo limita como opuesto a él]» (el énfasis es mío); *vid. Fr. Schelling: op. cit.*, pp. 100-102. Pero esta destrucción sólo es indispensable como paso previo a la *formación*, tarea superior que consiste en «apropriarnos de nuestro sí mismo trascendental — ser a la vez el yo de nuestro yo»; Novalis: *op. cit.*, p. 205. La idea de un Yo puro estuvo presente en Fichte desde sus *Lecciones sobre el destino del sabio* (1794); *vid. J. G. Fichte: Algunas lecciones sobre el destino del sabio* (Madrid: Istmo, 2002), *passim*.

⁶⁷ Fr. Schlegel: *op. cit.*, p. 199.

absolutización e infinitización del sujeto fichteano⁶⁸. He aquí el perfecto caldo de cultivo para la ironía romántica que Schlegel formuló en términos de [auto]destrucción del no-Yo y del Yo (*Selbstvernichtung*), puestos ambos por el Yo: *meta* suprema de un *anhelo* absoluto a la vez que *origen* primigenio como objeto superior de una *nostalgia* infinita no sólo por la infinitud del objeto, sino por siempre insatisfecha⁶⁹. Tales anhelo y nostalgia indican la posibilidad de cambio (destrucción y creación), pero éste —matiza Schlegel— es un concepto que únicamente afecta al mundo físico o exterior: «El yo no pierde nada, y nada hay en él que desaparezca; habita en la ciudad libre de lo imperecedero con todo lo que le pertenece, pensamientos y sentimientos. [...] En el yo todo se desarrolla de forma orgánica [es decir, sintética], y todo tiene el lugar que le corresponde»⁷⁰. Con todo, lo cierto es que el Yo absoluto de Fichte no debía entenderse como un *maximum* en que se diluiría el proceso del conocimiento, puesto que la ironía, caracterizada por la agilidad infinita de la reflexión, se adaptaba mejor a la idea de un *Yo originario* en cuanto que centro emanador:

El yo originario —apuntaba Schlegel—, lo que todo lo abarca en el yo originario, es todo; fuera del él no hay nada; no podemos admitir nada más que la yoidad. La limitación no es un mero reflejo apagado del yo, sino un yo real; no un no-yo, sino un anti-yo, un tú. Todo es sólo una parte de la yoidad infinita⁷¹.

De esta originalidad —y originariedad— del Yo procede su autonomía (*Selbständigkeit*), sin la cual no son posibles ninguna energía de la razón (*Energie der Vernunft*) y ninguna belleza del alma (*Schönheit des Gemüts*)⁷². Queda así establecido que la sustancia absoluta del Yo permanece inmutable; pero, ¿qué idea expresa su causalidad? Para Schelling, el *Poder absoluto* (*absolute Macht*)⁷³. Cuanto llamamos mundo (es decir, lo a priori *no-yo*) es una figuración del yo conociente, un producto de nuestra conciencia

⁶⁸ Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: ««La religión en los límites del arte», *Lo absoluto literario...*, pp. 240-241.

⁶⁹ Decía Schelling: «El fin último del Yo finito, así como el del No-Yo, esto es, la finalidad del mundo, es su destrucción, en tanto que destrucción del mundo, esto es, de la sustancia finita (del Yo finito y del No-Yo). Respecto a este fin último no tiene lugar más que una infinita aproximación, de ahí la persistencia infinita del Yo (inmortalidad)»; Fr. Schelling: *op. cit.*, p. 102.

⁷⁰ Fr. Schlegel: *op. cit.*, p. 148. A este Yo vocado al Ideal se opondría el sujeto de aquel *pensamiento fantástico* (*phantasirenden Denkens*, a saber, «el único digno de ser llamado pensamiento productivo») al que Nietzsche atribuirá el supremo valor de «imaginar posibilidades y mecanizarlas sentimentalmente, para que luego sirvan de instrumento para la fundamentación del ser real»; *vid.* Fr. Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1880-1882* (Berlín / New York: Walter de Gruyter, 1988), p. 432. Recogido por Luis B. Pietrafesa en su edición de Fr. Nietzsche: *Aforismos* (Sevilla: Renacimiento, 2013), p. 287.

⁷¹ Fr. Schlegel: *Vorlesungen*; *ap.* W. Benjamin: «El significado de la reflexión en los románticos tempranos», *El concepto de crítica...*, pp. 37-38.

⁷² Fr. Schlegel: *Ideas...*, p.138 (p. 79 en alemán). También en *id.*: *Fragmentos*, p. 218.

⁷³ Fr. Schelling: *op. cit.*, p. 98.

representativa y creadora, y en modo alguno (como afirmaba el realismo cualitativo dogmático) un *ser-en-sí* exterior a la misma. En resumen:

El Yo se pone a sí mismo absolutamente y a toda realidad, pone todo como pura identidad, es decir, como idéntico consigo mismo. La forma material originaria del Yo es, según esto, la unidad de su ser, en la medida en que pone todo como igual a sí mismo. El Yo absoluto no sale jamás de sí mismo⁷⁴.

Para los primeros románticos, todos los misterios y destinos posibles residían en la infinitud de ese Yo por el cual el hombre se sitúa en el centro creador del mundo: «Nosotros —escribía Jean-Paul Richter— hemos dado como campo de juego a la poesía la infinitud del yo»⁷⁵. Por su parte, Schlegel sólo consideraba propiamente artista a quien tuviera *su centro en sí mismo* («*sein Zentrum in sich selbst hat*»)⁷⁶. Mas, para que el artista alcance su propio Yo, antes debe hacer rodar la estructura dramática de *su más profundo ser*, propiciando de esta manera el infinito juego de espejos que caracteriza la ironía romántica⁷⁷. Tal juego nos muestra la infinitud del proceso de la *reflexión* por la que el sujeto, en el ejercicio de su libertad, deviene su propio objeto de representación. Síntesis de *lo noético* y *lo noemático*, la reflexión ofrece un pensamiento en segundo grado que toma el primer pensamiento como su contenido (y así sucesivamente), haciendo del pensar un acto puro e intuitivo que toma por objeto el pensar mismo. Esta conciencia logaritmizada reproduce, merced a la ironía, *la vida del espíritu universal*, entendida como una *cadena ininterrumpida de revoluciones internas*: «todos los individuos, los originarios y eternos, viven en él. El espíritu es un auténtico politeísta y alberga en su seno el Olimpo entero»⁷⁸. Talmente se presenta la posibilidad de juego del pensamiento que se

⁷⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁵ Ap. E. Colomer: *op. cit.*, p. 24.

⁷⁶ Fr. Schlegel: n° 45 de las «Ideas» (1800), en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 233. También en *id.*: *Fragmentos*, p. 200; e *Ideas...*, p. 98 (p. 41 en alemán).

⁷⁷ Merced a ella, la poesía romántica «debe poetizar el ingenio, y colmar y saturar las formas del arte con las más puras y más variadas materias de la cultura, animándolas con las pulsaciones del humor. [...] Sólo ella puede, como el poema épico, convertirse en un espejo del mundo que la rodea, en una imagen de la época. Y, sin embargo, también puede flotar, con las alas de la reflexión poética, entre lo representado y lo representante, quedándose suspendida entre ambos, libre de todo interés real e ideal, y elevar a la potencia una y otra vez esa reflexión, multiplicándola como en una serie infinita de espejos»; *id.*: *Fragmentos*, pp. 81-82. También en *id.*: «Fragmentos (I)», en *Obras selectas*, Tomo I, p. 130.

⁷⁸ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, pp. 189-190. Este pensar el pensar a que nos referimos supone una aprehensión directa e infalible del objeto tal cual es, a diferencia de la *διάνοια* o pensamiento discursivo, lo que nos remite retrospectivamente al *νόησις νοήσεως* aristotélico, y prospectivamente a la ciencia fenomenológica desarrollada por Husserl y Derrida, entre otros. A propósito de la conexión de Edmund Husserl (1859-1938) con el idealismo fichteano que alimentó el alba del romanticismo alemán, *vid.* Manuel Riobó González: «El idealismo trascendental de Fichte y la fenomenología trascendental husserliana en una dirección convergente», en *Revista La ciudad de Dios*, Vol. 208, enero-abril de 1995, pp. 129-180. Con la expresión *νόησις* nos referimos al acto pensante del *νοεῖν* en tanto que «intuir» o «pensar intuitivo», mientras que con

piensa infinitamente, según la proposición fundamental del Yo fichteano que Schlegel tomará como base de la reflexión: «La facultad de la actividad que retorna a sí misma, la capacidad de ser el yo del yo, eso es el pensamiento. Este pensamiento no tiene otro objeto que a nosotros mismos»⁷⁹. Sin embargo, y he aquí otra otra discrepancia que marca el distanciamiento de los románticos con respecto a Fichte, la reflexión se convierte para ellos en un fundamento gnoseológico infinito:

Por su immediatez e infinitud, la reflexión romántica no postula una esencia ontológica del yo individual sino que asume al pensar como una determinación particular en la cual se concibe al absoluto como un yo originario del cual el yo individual no es sino un fragmento. Para los románticos no es el sujeto individual el fundamento de la reflexión sino el absoluto que se constituye a sí mismo en la relación infinita de la reflexión. Y es la figura del arte la que se convierte en *medium* reflexivo de acceso al absoluto. El arte, y para los románticos arte es concretamente poesía, aspira a formar comunicativamente la meditación reflexiva del absoluto⁸⁰.

A medida que avanzamos se confirma que la Doctrina de la Ciencia no agotaba las posibilidades de la especulación romántica, esta la cual toma impulso en el Yo absoluto de Fichte para trascender los límites mismos de la conciencia (órgano del todo insuficiente al sentir del Romanticismo, donde la ironía es el mecanismo que delata esta insuficiencia) y apelar a un fundamento más radical. Como bien señala Martín Navarro, la romantización del yo fichteano equivale a su *personalización* en un yo divino (no empírico), «que es el único yo que puede ser a la vez absoluto y persona»⁸¹. Veamos.

vónqua designamos el término u objeto de la noesis. Vid. J. Ferrater Mora: *Diccionario de filosofía*, s. v. «Noesis, noético y noética».

⁷⁹ Fr. Schlegel: *Vorlesungen*; ap. W. Benjamin: *op. cit.*, p. 22. Decía Fichte: «Nada puede uno pensar sin pensar además su Yo como consciente de sí mismo; jamás puede hacer una abstracción de su autoconciencia»; J. G. Fichte: *Fundamento...*, en *Doctrina de la ciencia*, p. 17. «La inteligencia, como tal, se ve a sí misma»; *id.*: *Primera y segunda introducción...*, p. 48. Un paso más allá se situaría, en opinión del argentino Macedonio Fernández (1874-1952), «la agilidad y desdoblamiento de la aguda conciencia contemporánea. Tomemos en cuenta que estamos en el siglo de la Tercera Reflexión del Yo (el Yo que piensa en el Yo que pensaba ayer en el Yo)»; Macedonio Fernández: «Para una teoría de la humorística» (1940), en *Obras completas: Teorías*, Vol. 3 (Buenos Aires: Corregidor, 1974), p. 303. Sobre la omnicomprensión del Yo en la vanguardia histórica y especialmente en los inicios surrealistas de Aragon, véase lo apuntado en *supra* «0.2. La ironía romántica en los albores de la modernidad».

⁸⁰ Crescenciano Grave: «Reflexión y crítica», en Claudia Kerik (comp.): *En torno a Walter Benjamin* (México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993), p. 86. Citando directamente a Walter Benjamin: «El pensamiento reflexivo adquirió para [los románticos], merced a su inacababilidad, la cual hace de cada reflexión precedente objeto de la siguiente, una especial significación sistemática»; W. Benjamin: «Reflexión y posición en Fichte», *El concepto de crítica...*, *op. cit.*, pp. 24-25. Cfr. P. de Man: «Retórica de la temporalidad», *Visión y ceguera* (Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991), p. 243.

⁸¹ A. Martín Navarro: «Problematización del yo fichteano», *La nostalgia del pensar...*, p. 99.

Afirmar que el devenir del objeto coincide con el conocimiento del mismo (coextensividad del Yo y de la representación) equivale a considerar «el conjunto de lo posible como individualidad suprema originaria»⁸². Todo es Yo en tanto que el Yo (el Yo productor, absoluto u originario; el Yo olímpico, elevado a espíritu universal) no podría tomar por objeto algo distinto del Yo *en, por y para* el Yo. De una manera menos críptica, Fichte expresaba esta idea en un diálogo alegórico protagonizado por el «Espíritu» y el «Yo»:

eres —habla el Espíritu— intuitivamente consciente de las cosas que están o pueden estar ante ti, y no hay más objetos que aquellos de los cuales tienes conciencia. Tú mismo eres tu propio objeto; por razón de tu propia esencia tú mismo eres tu finalidad puesta ante ti mismo, y proyectada fuera de ti por ti mismo; y todo lo que ves ante ti eres tú mismo. Se ha llamado a esta conciencia, muy adecuadamente, intuición. *En toda conciencia me contemplo a mí mismo, pues yo soy Yo [!]: para la subjetiva, el cognoscente, es intuición. Y para la objetiva, lo conocido, soy también yo mismo, el mismo Yo, que conoce, pero objetivado, representado ante lo subjetivo.* En este respecto esta conciencia es una contemplación activa de lo que contemplo; una contemplación de mí mismo por mí mismo; un salir de mí mismo por mí mismo de la única manera de actividad que me es propia, por la contemplación. Yo soy una visión viva. Veo —conciencia—, veo mi visión —conocido—⁸³.

De este modo se expone el proceso que el pensamiento realiza a partir de lo que podríamos llamar *metasubjetividad* o desdoblamiento de la conciencia interior. Este desdoblamiento del pensamiento como un distanciarse con respecto a sí mismo le permite al Yo salir de su ensimismamiento absoluto, crear su propia forma efectiva y tomarse a sí mismo como su contenido; pero a la vez genera un espacio entre pensamientos y emociones inmediatos («inmediatez» significa aquí que cada uno brota del anterior), haciendo posible el libre juego de una ironía omnicomprensiva que se eleva sobre sí misma en el proceso infinito de la reflexión. A juicio de Daniel Innerarity:

La reflexividad de la razón moderna —tan patente en expresiones del tipo *auto*-afirmación, *auto*-nomía, *auto*-conservación— significa primeramente su constitución como instancia privilegiada, pero también pone en marcha un proceso que no permite instancias privilegiadas. La razón crítica no es capaz de poner freno a su propia pasión por sacar a la luz todos los supuestos y termina por someter sus propias aspiraciones —la verdad, la libertad, la justicia— a un tribunal de justificación, que, de hecho, no acepta justificaciones. La razón se

⁸² Gilles Deleuze: *Lógica del sentido* (Barcelona: Barral, 1971), p. 178.

⁸³ (El énfasis es mío). Puede verse en Antoni Marí (ed.): *El entusiasmo y la quietud (Antología del romanticismo alemán)* (Barcelona: Tusquets, 1979), p. 74.

queda sin instancias de apelación. Una razón puramente reflexiva es una confesión de culpabilidad en un Estado totalitario⁸⁴.

Al hilo de este razonamiento, es posible inferir que la reflexión —por la que el *yo* se ve impelido hacia sí mismo en cuanto que su propio objeto— significa la condición de posibilidad de la ironía romántica y, a su vez, la condición de imposibilidad de la conciencia. La elevación del *Yo* por encima de sí mismo (de su *yo* empírico) y del mundo —como figura centrada de un proceso autotranscendente— le permite ironizarse, esto es, tomarse como objeto de aniquilación y, una vez autodestruido, hacer emerger del pedregal de sus ruinas irrisorias el verdadero *Yo* trascendental. En los términos empleados por Max Scheller (1874-1928):

El hombre —en cuanto persona— es el único que puede elevarse *por encima de sí mismo* —como ser vivo— y partiendo de un centro situado, por decirlo así, allende el mundo tempo-espacial, convertir *todas* las cosas, y entre ellas también a sí mismo, en objeto de su conocimiento.

Ahora bien; *este* centro, a partir del cual realiza el hombre los actos con que objetiva el mundo, su cuerpo y su psique, no puede ser «parte» de ese mundo, ni puede estar localizado en un lugar ni momento determinado. Ese centro *sólo* puede residir en *el fundamento supremo del ser mismo*. *El hombre es, por tanto, el ser superior a sí mismo y al mundo*. Como tal ser, es capaz de ironía y de humor —que implican siempre una elevación sobre la propia existencia—⁸⁵.

Que el poeta tenga su centro en sí mismo significa que su arbitrio no tolera ley alguna (social, moral o estética) por encima de su propia genialidad. La ironía se convierte así en la prueba de una libertad absoluta que le permite no sólo «reunir los géneros separados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica», sino también «ora mezclar, ora fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer más viva y social la poesía, más poética la vida y la sociedad»⁸⁶. Dado que ese estar *centrado* en su propio ser le otorga una superioridad con respecto a su propio *yo* y al mundo, la ironía le permite no tomar en serio ninguna de las

⁸⁴ D. Innerarity: *op. cit.*, p. 52.

⁸⁵ Max Scheler: *El puesto del hombre en el Cosmos* (Buenos Aires: Losada, 2004), pp. 64-65. Esta obra fue editada por Ortega y Gasset en 1929 y reeditada en 1936, dentro de las publicaciones de la *Revista de Occidente*.

⁸⁶ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, pp. 81-82. Las leyes que rigen los distintos géneros tendrían sólo un carácter general, no imperativo, por lo que la transformación del gusto común en materia estética hace posible el nacimiento de un arte nuevo. Al intervenir sobre el gusto general, el poeta *socializa el genio*: «El Gusto es el Genio, socializado», escribía en un apunte de 1910 el filósofo español Eugenio d'Ors; E. d'Ors: *La Filosofía del hombre que trabaja y que juega* (Madrid: Libertarias/Prodhufi, 1995), p. 123. En todo caso, la libertad del genio no debe ser confundida necesariamente con una voluntad de aislamiento. Cfr. Isaac Rouge: *Frédéric Schlegel et la Genèse du Romantisme Allemand (1791-1797)* (Paris : Fontemoing, 1904), pp. 105-107.

determinaciones y ejercer una negatividad absoluta hacia todo. En consecuencia, la ironía despliega un juego sublime donde el espíritu se abandona a la ebriedad de la creación-destrucción de un mundo *puesto* por el Yo originario. En palabras de Ludwig Tieck:

Le monde vivant et le monde inanimé sont suspendus aux chaînes que tend mon esprit ; ma vie n'est qu'un rêve, dont les formes se modèlent à ma volonté. Je suis le seule loi de la nature, tout lui obéit...

Les êtres sont parce que nous les avons pensés... Pourquoi le monde ne s'effondre-t-il pas ? Nous sommes le destin qui le maintient debout

Il ne faudrait rien prendre au sérieux dans le monde... Une terrible épidémie m'apparaît comme un joueur maladroit qui renverse en jouant les pièces avec sa manche... On ne peut qu'en rire⁸⁷.

Pero como el Yo no se contenta con ser el objeto de un padecer, su pura acción se torna doblemente negativa: primero, mediante el voluntario auto-olvido de sí, que le permite producir el mundo (no-Yo) y limitarse; segundo, mediante el cultivo de una subjetividad ardiente que le permite reconocer su Yo, tanto más positivo cuanto más negativo se torna el mundo. La negación infinita del mundo en el conocimiento profundo del Yo se anula a sí misma disolviendo toda negatividad: la vida se convierte entonces en una mera ilusión, mas «una ilusión que se aniquila a sí misma», de modo que el Yo pueda volver a ser todo en el Todo⁸⁸.

A partir de este momento, el Yo absoluto deviene *individuo* como soporte de la subjetividad plena mediante un proceso de poetización del *yo autotrascendido*, libre de las exigencias universalistas de Fichte (a quien los románticos, cada vez más inclinados por la naturfilosofía de Schelling, acabaron reprochando —según Brion— «su frío intelectualismo, su indiferencia ante la estética y su falta de atención a la naturaleza»), pero también superador de las unilateralidades del interés subjetivo⁸⁹. Movidio por un impulso de perfección interior, el poeta anhela ser Uno con *lo absoluto* (entendido no como una cosa absoluta, sino como el fundamento absoluto de todas las cosas). Toda obra, por tanto, cumplirá su sagrado destino únicamente si en ella se realiza plenamente la Idea infinita. Mas, dado que allí donde se espera la revelación total emerge el espíritu de lo inacabado, el

⁸⁷ Ap. R. Bourgeois: *op. cit.*, pp. 24-25.

⁸⁸ Vid. Novalis: *Gérmes o fragmentos*, pp. 24-25. «Somos negativos porque queremos. Cuanto más positivos nos volvemos, tanto más negativo se vuelve el mundo que nos rodea, hasta que, por fin, no haya ninguna negación, sino que seamos todo en el todo»; *ibid.*, p. 33.

⁸⁹ Vid. M. Brion: *La Alemania romántica II...*, p. 21; Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *op. cit.*, p. 69; y J. L. Villacañas: «Sujeto idealista y sujeto romántico», *op. cit.*, pp. 199-202.

poeta, cada vez decepcionado con su obra y consigo mismo, adquiere conciencia de su propia limitación e inesencialidad para con la Forma cuya perfección permanece inalcanzable. De tal modo, este supremo anhelo (*Shnsucht*), antes fuente de gozo preliminar, deviene una tensión irresoluble (*Streben*), siendo precisamente en esta frustración y descontento del poeta donde la ironía (reverso de la poesía elegíaca) deposita sus larvas⁹⁰. La ironía destruye a su antojo los productos particulares que en modo alguno alcanzan a significar la *gran obra* como plena revelación de la verdad, si bien su infinita negatividad no afecta a la suprema aspiración hacia la que, pese a todo, el poeta debe seguir dirigiendo su mirada ebria de indecible anhelo: su incapacidad se convierte en una incapacidad trascendental que, por medio de la reflexión, le permite afirmar su grandeza de espíritu con respecto a las limitaciones impuestas por la vida sensible:

El más arbitrario de los prejuicios consiste en pensar que al hombre le ha sido negada la facultad de estar *fuera de sí*, de hallarse con conciencia más allá de los sentidos [...] cuanto más capaces seamos de ser conscientes de este estado [sobrenatural], tanto más viva, poderosa y suficiente será la convicción de que ahí surge – y la creencia en verdaderas revelaciones del espíritu. No es un mirar – oír – o sentir – está compuesto de las tres cosas – es más que esas tres cosas – es una sensación de certeza inmediata – la visión de mi más propia y verdadera vida – los pensamientos se transforman en leyes – los deseos se realizan⁹¹.

⁹⁰ En gran medida, la ironía romántica es una forma de responder a la angustia (*Angst*) que Heidegger definirá como la experiencia radical de un desamparo por el que la subjetividad limitada del hombre se halla suspendida en la nada, de modo que éste se abre a su propio ser, entregándose a la existencia y haciendo patente su libertad. Vid. S. Kierkegaard: *El concepto de angustia* (Madrid: Alianza, 2007).

⁹¹ Novalis: *Estudios sobre Fichte*..., p. 203. «Hay que mostrar a la vida —apunta Bégúin en su ensayo— que somos capaces de desenmascararla, de hacer de ella un juguete y de probarnos de esta manera, a nosotros mismos, la supremacía de nuestro espíritu. Los románticos llamarán *ironía* a este virtuosismo, que ellos asociarán con la poesía. [El arte] de hacerse espectador de sí mismo y espectador de este espectador»; A. Bégúin: *El alma romántica*..., p. 60. Para ello, es necesario que la conciencia pueda salir fuera de sí y manifestarse, según la facultad de «autoalienación» (*Selbstentäußerung*): «La autoalienación —explica Novalis en sus fragmentos de *Polen*— es el origen de todo rebajamiento, como también, al contrario, el fundamento de toda verdadera elevación. El primer paso será la mirada hacia dentro – la contemplación separadora de nuestro sí mismo – Quien se detenga ahí sólo habrá llegado a la mitad. El segundo paso debe ser la mirada eficaz hacia fuera – la observación espontánea y sostenida del mundo exterior»; Novalis: *op. cit.*, p. 204. Esta idea procede de su interpretación de la fichteana Doctrina de la Ciencia, según la cual: «La conciencia es un ser fuera del ser en el ser. [...] Lo que está fuera del ser no puede ser propiamente dicho [...] es una imagen [...] una imagen del ser dentro del ser. // La conciencia es, por consiguiente, una imagen del ser en el ser», quedando así esbozada la «Teoría de la exposición o del no-ser dentro del ser para que el ser pueda existir *de cierta forma* para sí mismo»; *ibid.*, p. 36. Esta concepción extática de la conciencia se repetirá en el fragmento 98 de sus estudios fichteanos: «El doble sentido de originarse [*entstehen*] expresa la más elevada verdad filosófica – la exteriorización del yo para completarse – De esta forma queda claro cómo se origina por su origen. Se encuentra *a sí mismo fuera* de sí. Este encontrarse deviene encuentro interior de lo uno en la realidad efectiva [*Ein-Innenfindung*] – en la realidad efectiva teóricamente determinada que, para el yo, es la única»; *ibid.*, p. 74.

Dicho estado sobrenatural del hombre es el estado natural del *genio*, entendido como la cualidad innata de todo gran artista⁹². Aún más, el genio es el sujeto estético de la

⁹² Kant definió el *genio* como aquel talento natural (*Naturgabe*), es decir, «facultad innata productora del artista» o «capacidad espiritual innata» (*ingenium*), por el cual, o mejor, «*mediante el cual* la naturaleza da la regla al arte»; I. Kant: §46, *Crítica del juicio*, p. 233. De ello se infiere que el genio no se puede aprender por medio de un conjunto de reglas o preceptos poéticos o modelos de imitación, ya que es él quien da al arte — al *arte bello*, no al *agradable* (vid. § 44, *ibid.*, pp. 231-232)— su propia ley, oponiéndose totalmente al *espíritu de imitación*; vid. §47, *ibid.*, p. 235. Para Antonio Marí, el genio que Kant dibuja encuentra su fundamento último en el objeto trascendental (cosa en sí); en este sentido, el genio «no es producto arbitrario de la subjetividad humana, sino algo objetivo, que surge del fondo mismo de las cosas, revela y realiza la esencia, el contenido de las leyes de este fondo, y, como este fondo es también común al espíritu del artista, la obra de arte revela el fondo último de la humanidad»; A. Marí: *La voluntad expresiva. Ensayos para una poética* (Barcelona: Versal, 1991), p. 140. No resulta ociosa la referencia de José Luis Calvo Carilla al influjo postista en la narrativa de Francisco Nieva, la cual queda definida en estos términos: «el postismo [era para él] la “originalidad aleatoria” o, dicho de otro modo, el milagro de la creación espontánea y de la genialidad sobrevenida sin enojosos mimetismos de aprendizaje»; J. L. Calvo Carilla: «Nieva narrador: las complicidades postistas», en AA.VV.: *Francisco Nieva*, p. 7. En contraste con la interpretación de Marí, el poeta romántico no reconoce en el genio el objeto trascendental, sino más bien el sujeto trascendental del idealismo fichteano. Cfr. Antonio Molina Flores: «Sujeto moderno y sensibilidad romántica», en D. Romero de Solís & J. B. Díaz Urmeneta (eds.): *La memoria romántica*, pp. 132-133. De acuerdo con lo dicho, apuntaba Ory en el mes de noviembre de 1951: «Cree en tu genio, hazte un genio. Lucha por ser un genio. [...] Y ríe, ¡qué pena que no sepas cantar!...»; C. E. de Ory: *Diarios*, vol. I, p. 156. En la línea de la acepción romántica del genio, el poeta aspira a convertirse en el genio que en el fondo ya es, del mismo modo que — según la Doctrina de la Ciencia— el yo aspira a ser el Yo: la poesía, con el necesario concurso del humor o de la ironía, nos abre el camino hacia el descubrimiento de la propia genialidad. Pero también se infiere que dicho camino implica un cierto aprendizaje técnico con el que el poeta busca la expresión de su ser esencial. Por algo Schelling consideraba que el genio debía aunar *técnica* (adquirida mediante el aprendizaje y perfeccionada con la práctica) y *poesía* (entendida como el don inherente con que el artista logra penetrar en lo absoluto, siendo este absoluto el origen de toda belleza en la obra de arte: *un oscuro poder desconocido que añade completud u objetividad a la obra imperfecta de la libertad*); vid. Fr. W. J. Schelling: *Sistema del Idealismo Trascendental*, pp. 416-417 y 413-414. En realidad, Schelling no sólo tiene en cuenta a Kant; también vuelve su mirada a Horacio (65 a. C. – 8 a. C.), quien en su *Ars poetica* estableció como causa eficiente de la poesía la suma de *ingenium* (la *virtus poetica* poseída por el poeta como una tendencia natural suya) y *ars* (técnica o conjunto de reglas aprendidas con que el poeta cultiva la ejecución formal de su arte): «Natura fieret laudabile Carmen an arte / quaesitum est. Ego nec studium sine divite vena / nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic / altera poscit open res et coniurat amice»; en la traducción de Horacio Silvestre: «¿Hace loable a un poema la naturaleza o el arte? / He ahí la cuestión. Yo no veo en qué aprovecha el estudio / sin rica vena o ingenio en bruto; ambas cosas / se piden ayuda mutuamente y se conjuran amistosamente»; Horacio: *Arte poética*, precedido de *Sátiras y Epístolas* (Madrid: Cátedra, 1996). Cfr. Óscar Velásquez: «Analizando las intenciones profundas del *Ars poetica* de Horacio», en *Onomazein*, n° 3, 1998, pp. 231-240. No es improbable que dicha premisa horaciana se asentara en la conciencia estética de los románticos alemanes a través de su penetrante y fecunda lectura del *Quijote* (1605 y 1615), obra maestra del humorismo hispánico y universal. Concretamente en el «Capítulo XVI» de la segunda parte (*El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, 1915), Cervantes se hacía eco de la extendida opinión según la cual el poeta nace; pero matizaba por labios del celeberrimo protagonista en su animada conversación con el hidalgo Diego de Miranda: «También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que sólo por saber el arte quisiere serlo; la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perficionala; así que, mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfetísimo poeta»; Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, Parte II (Barcelona: Planeta, 1989), p. 695. Por su parte, Novalis distinguía dos cualidades igualmente necesarias dentro del genio, a saber, el *talento* y el *genio* propiamente dicho: «Se puede tener una disposición genial que faltando aquel talento no llegue a desarrollarse nunca. [...] lo que habitualmente se llama genio – es el genio del genio»; Novalis: *op. cit.*, p. 203. Debe tenerse presente que Novalis comenzó sus estudios sobre Schelling en 1797, de modo que sus fragmentos de *Polen (Blüthenstaub)*, publicados en el primer número de la revista *Athenaeum* (fundada por los hermanos Schlegel y Ludwig Tieck), son posteriores a esta incursión en el pensamiento de Schelling, pero anteriores a la publicación de su *Sistema del Idealismo Trascendental* (1800).

ironía romántica de Schlegel, equivalente al Yo absoluto de la filosofía fichteana⁹³. Pero ese «estar fuera de sí» al que apuntaba Novalis como constitutivo de la libertad a partir del carácter reflexivo de la conciencia (la cual sale de sí y debe volver a sí misma) significa, en opinión de Hegel, la pérdida de tierra firme para el pensamiento, de modo que:

La subjetividad consiste en la ausencia de algo fijo, pero en forma de impulso en esta dirección, conservando de este modo su carácter de *anhelo* [propio de un *alma bella*, muy presente en las obras de *Novalis*]. Esta subjetividad no penetra en lo sustancial, se esfuma dentro de sí y se aferra a este punto de vista, dando vueltas alrededor de sí misma. Es una vida interior y la prolijidad de toda verdad. La extravagancia de la subjetividad se convierte frecuentemente en demencia; cuando se mantiene en el plano del pensamiento, se ve captada en el torbellino del entendimiento reflexivo, que es siempre negativo con respecto a sí mismo⁹⁴.

Y dado que la ironía romántica de Schlegel representaba nada menos que el vórtice de ese *torbellino de reflexión*, la postura refractaria de Hegel era más que esperable. Para Hegel, la singularidad del Yo —y la de su obra— debían ser sacrificadas en aras de la *ley moral* (opuesta a toda arbitrariedad y a todo azar): ésta había de constituir el único valor supremo para el hombre, negándole este privilegio a aquella genialidad ponderada por los primeros románticos como fuerza poética a la vez que potencia crítica y proyectiva⁹⁵. Consecuentemente, tampoco la ironía de Schlegel, a la que el filósofo de Stüttgart bautiza peyorativamente como *genial ironía divina*, sería merecedora de su devoción (aunque la importancia del fenómeno que ésta encarna le lleva a postular su propia *ironía superior*, de la que más tarde resultará el concepto de *humor objetivo*)⁹⁶. Con todo, las ideas de Hegel sobre la ironía romántica en ningún caso representan toda la teoría, por más que ello suela pasar desapercibido a la crítica parahegeliana. Debido a las numerosas confusiones que a este respecto se han dado, en el siguiente apartado trataremos de precisar la razón de ser de esta confrontación en el ámbito general de la filosofía de la época.

⁹³ El genio —escribía Schelling— «*es para la estética lo que el Yo para la filosofía*, a saber, lo supremo [y] absolutamente real, lo que nunca se objetiva pero es causa de todo lo objetivo» (el subrayado es mío); Fr. W. J. Schelling: *op. cit.*, p. 417.

⁹⁴ G. W. F. Hegel: *Lecciones sobre Historia de la Filosofía Universal* (México D.F.: FCE, 1997), pp. 484-485.

⁹⁵ Cfr. Juan Antonio Rodríguez Tous: *Idea estética y negatividad sensible* (Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 2002), p. 256.

⁹⁶ Vid. Hegel: *Estética*, Vol. I (Barcelona: Península, 1989), p. 257.

1.3. Hegel y la ironía romántica

Los primeros románticos recurrieron de manera predilecta al fragmento (*Bruchstück*) para exponer muchas de sus ideas filosóficas y estéticas, pues era la forma que mejor se atenía al *síndrome de la fragmentación* (individual, cultural, social y por supuesto estética) que aquejaba a la conciencia moderna¹. Tanto se han cultivado desde entonces los géneros mínimos que aquél pasa por constituir la expresión más elocuente del *sistema de la asistematicidad* con que la Modernidad, bajo el imperativo de una libertad innegociable, desafía todo orden preestablecido². Ciertamente es que la meta común a todos los filósofos idealistas era la creación de un vasto sistema, «estrictamente unitario y basado en fundamentos últimos e inmovibles»³. Ahora bien, la filosofía idealista es (o aspiraba a ser) una filosofía orgánica cuyo *Sistema viviente* se opone al Sistema compartimentado de toda filosofía muerta⁴. Y dado que semejante sistema debía abarcar la totalidad de la filosofía y la posibilidad misma del pensamiento, aquella *metafísica futura* debía también llevar en su seno el germen de la asistematicidad, que los románticos cultivaron con especial predilección, siendo la ironía romántica fruto de este espíritu de la asistematicidad que niega la completud de un sistema dado (ya que lo absoluto no puede contenerse en un sistema de pensamiento condicionado por los límites mismos del pensamiento humano), pero no la totalidad a que aspira todo sistema y que es condición de posibilidad del

¹ «La fragmentación pasa a ser [...] la categoría más mimada de lo moderno. A decir verdad, la *historia de la modernidad* podría interpretarse a la luz de la fragmentación»; S. Marchán Fiz: «La fragmentación, categoría antropológica y de la modernidad», *La estética en la cultura moderna...*, p. 89.

² Vid. Ralph Heyndels: *La pensée fragmentée. Discontinuité formelle et question du sens* (Pascal, Diderot, Hölderlin et la modernité) (Bruxelles: Mardaga, 1985), pp. 57 et seq. El fragmento como género supone, para Gómez García, «la forma indirecta en que se implica un sistema filosófico sin su exposición sistemática, tal como lo expresó Schlegel»; Juan Guillermo Gómez García: «La imagen de América Latina en Rafael Gutiérrez Girardot», en *Estudios de Filosofía*, n° 33, Universidad de Antioquía: Departamento de Filosofía, 2006, p. 4. Por su parte, Hartmann estima que «Schlegel no pertenece a aquellos pensadores no sistemáticos que hacen una virtud de su incapacidad de sistema. Defiende la idea de sistema, la considera como necesidad, pero en lo que toca a su persona se entrega derrotado a ella», de modo que el sistema que concibió como tarea filosófica «no estaba al alcance de su capacidad»; N. Hartmann: *La filosofía del Idealismo alemán*, Tomo I, pp. 271 y 283, respectivamente. Quizá tenga razón Hartmann, pero no cabe duda de que en la autoconciencia de esta incapacidad y en su impuesta limitación reside el misterioso encanto de un pensamiento capaz de evocar el objeto que lo desborda. Sobre este tema, véase también A. Martín Navarro: «El fragmento en el conflicto entre libertad y sistema», *La nostalgia del pensar...*, pp. 79-83. Sobre la estrecha relación entre la ironía y su exposición fragmentaria, vid. E. Behler: «Irony and fragment», *German romantic literary theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 141-153.

³ N. Hartmann: *op. cit.*, p. 12.

⁴ Cfr. Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *op. cit.*, p. 69.

fragmento como individualidad orgánica y como proyecto sin objeto⁵. Partiendo de la primacía del sentimiento de esta elevada tendencia sobre las ideas, y teniendo en cuenta el ideologema de la libertad como piedra angular de la concepción romántica de ironía, Fr. Schlegel escribió:

cabría preguntarse cuál es la filosofía que más conviene al poeta. Sin duda no lo será ningún sistema que esté en contradicción con los dictámenes del sentimiento y con el espíritu de colectividad [!]; ni el que convierta lo real en apariencia; ni el que se abstenga de toda decisión; ni el que coarte la inclinación hacia lo suprasensible; ni el que vaya mendigando a los objetos externos para componer la humanidad. O sea: ni el hedonismo, ni el idealismo, ni el escepticismo, ni el materialismo, ni el empirismo. ¿Qué filosofía le queda, entonces, al poeta? Una filosofía creadora, que parta de la libertad y de la creencia en la misma, y que muestre luego cómo el espíritu humano imprime su ley en todo, y cómo el mundo es su obra de arte⁶.

El neoplatonismo de Schlegel emerge aquí como una adaptación radical de la filosofía del ateniense al espíritu del *Frühromantik* que él mismo inauguraba: frente al carácter rigurosamente sistemático de una ciencia perfecta, la metafísica que interesa a Schlegel ha de fundarse sobre la elevada tendencia que se nutre de las propias contradicciones del espíritu en su búsqueda de una verdad absoluta, mas nunca aprehendida, debido a las limitaciones de nuestro ser finito. En uno de sus «Fragmentos filosóficos» (1796-1806), detalla el camino que habría de seguir dicha metafísica, a modo de sucesivos ciclos, cada vez más amplios y grandes; mas una vez alcanzada la meta (*Ziel*), dicha metafísica debería volver a empezar desde el principio «*wechselnd zwischen Chaos und System, Chaos zu System bereitend und dann neues Chaos*» («alternando caos y sistema, preparando el caos al sistema, luego un nuevo caos»⁷). Parece claro, pues, que la ironía schlegeliana constituye el momento central de la nueva filosofía, la cual consiste en reflexionar sobre un *fundamentum* que la escuela fichteana del primer romanticismo —impregnada de neoplatonismo— situó en el Yo absoluto. Así se infiere de las siguientes

⁵ Cfr. A. Martín Navarro: *op. cit.*, p. 134. En este sentido, apuntan Lacoue-Labarthe & Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: «el fragmento no excluye la exposición sistemática. [...] La copresencia de lo fragmentario y lo sistemático tiene una significación doble y decisiva: implica que, en Jena, uno y otro se sitúan en el mismo horizonte, y que este horizonte es el del Sistema, tal como el romanticismo recoge y retoma su exigencia»; Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *op. cit.*, p. 84.

⁶ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 94.

⁷ Ap. E. Behler: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Vol. 1 (Paderborn / München / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh, 1988), p. 125. Puede verse también en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *El absoluto literario...*, p. 519.

palabras de Novalis que, sin citar explícitamente el concepto de ironía, lo tienen muy en cuenta con relación a la filosofía fichteana:

En el fondo del filosofar encontramos, pues, la aspiración a pensar un fundamento. El fundamento, sin embargo, no es la causa propiamente dicha - sino la hechura interior - la conexión con el todo. Así pues, todo filosofar tiene que alcanzar finalmente un fundamento absoluto. Pero si éste no nos fuera dado, si tal concepto contuviera una imposibilidad - el impulso de filosofar sería entonces una actividad infinita - y por ello sin final, ya que eternamente sentiríamos la necesidad de alcanzar un fundamento absoluto, una necesidad que sólo podría ser satisfecha relativamente - y que, por tanto, nunca cesaría. Mediante la libre renuncia al absoluto surge en nosotros la actividad libre e infinita - el único absoluto posible que nos puede ser dado y que encontramos a causa de nuestra incapacidad de alcanzar y conocer un absoluto. Este absoluto que no es dado sólo puede ser conocido negativamente en la medida en que actuamos y descubrimos que ninguna acción alcanza lo que buscamos.

Esto podría llamarse un postulado absoluto. [...] la filosofía, el resultado del filosofar, surge mediante la *interrupción* del impulso de conocer el fundamento - quedándose uno quieto en aquel miembro donde se encuentra - haciendo abstracción del fundamento absoluto y declarando válido el verdadero fundamento absoluto de la libertad mediante la vinculación (*completación*) de lo que tenemos que explicar / con un todo. [...] Entendemos por yo aquel absoluto que tenemos que conocer negativamente - lo que queda después de toda abstracción - Aquello que sólo puede ser conocido mediante la acción y lo que se realiza como eterna falta⁸.

Y es que, al igual que la poesía romántica, la filosofía había de ser *progresiva* (como quería el joven Hölderlin), lo que nos lleva a considerar que una y otra comparten un instrumento a la vez estético y epistemológico: la ironía. En palabras de Schlegel:

Platón ha tenido sólo una filosofía, pero ningún sistema, pues la filosofía consiste más en un buscar, en un aspirar a la ciencia que en una ciencia [...]. Platón nunca culminó su pensamiento y ha tratado de representar artísticamente en la conversación este curso tenso de su espíritu hacia el saber perfecto y el conocimiento de lo supremo, ese *eterno devenir* [Werden], *formar y desarrollar sus ideas*⁹.

⁸ Novalis: *Estudios sobre Fichte...*, pp. 172-173.

⁹ (El subrayado es mío.) «Er ist nie mit seinem Denken fertig geworden und diesen immer weiter strebenden Gang seines Geistes nach vollendetem Wissen und Erkenntnis des Höchsten, dieses ewige Werden, Bilden und Entwickeln seiner Ideen hat er in Gesprächen künstlich darzustellen versucht»; Fr. Schlegel: *Kritische Ausgabe seiner Werke* (Schöningh: Paderborn, 1958), p. 120. Ap. D. Innerarity: «La ironía romántica y su crítica hegeliana», *Hegel y el romanticismo* (Madrid: Tecnos, 1993), p. 188. Vid. Antonio Ramón Miñón Sáenz: *El pensamiento de Platón a la luz de una nueva Hermenéutica* (San Vicente, Alicante: Editorial Club Universitario, 2012), pp. 45-47.

Luego puede afirmarse que el Romanticismo germánico —y con él, la Modernidad estética europea— se inició con aquella frase de *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* (1796), de Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) y Ludwig Tieck: «¡Quien cree en un sistema ha expulsado el amor universal de su corazón!»¹⁰. Significativamente, Novalis recriminó a Fichte su aparente desatención a la *idea infinita del amor*, según confesara a Fr. Schlegel en una carta del 8 de julio de ese mismo año de 1796¹¹. El amor es la fuerza originaria con que el hombre consigue elevarse por encima del caos inconsciente que él es y hacerse forma consciente. Pero allí donde «domina una verdadera tendencia a la reflexión [...] allí también habrá *progresividad*», esta la cual es incompatible con las *conclusiones* taxativas del erudito que, no poseyendo esta elevada tendencia, se ampara en un sistema para verse «dispensado del esfuerzo de la reflexión»¹². En el romanticismo de Novalis, el Yo absoluto debía poder identificarse con el sujeto de un *amor absoluto*, entendido éste como el estímulo absoluto que sobrepasa toda magnitud propia de los estímulos relativos y con el que el Yo, a fin de alcanzar su constitución más perfecta, debe unirse de forma también absoluta¹³. Por ello, Novalis se muestra persuadido de que «*el verdadero sistema filosófico* tiene que unir libertad e infinitud; o, dicho de un modo sorprendente, *tiene que poner en un sistema la falta de sistema*», con lo que se evitan dos tipos de errores: los propios del sistema y los de la falta de toda sistematicidad¹⁴. Por tanto, el espíritu romántico es productor de un caos artificial filosófico (*Kunstchaos*) o caos *poiético* de creación. La poesía moderna en su conjunto, a los ojos de Fr. Schlegel anárquica, carente de fines concretos y de reglas precisas:

aparece como un mar de fuerzas en lucha, donde las partículas de belleza disuelta, los fragmentos de arte destrozado se mueven confusos y revueltos en una turbia mezcla. Se la podría llamar un caos de todo lo elevado, bello y atractivo que, al igual que el antiguo Caos, a partir del cual, según la leyenda, se ordenó el mundo, espera un odio y un amor para separar los componentes diversos y unir los idénticos¹⁵.

¹⁰ W. H. Wackenroder: *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* (Oviedo: KRK, 2008), p. 135.

¹¹ Cfr. Robert Caner-Liese: «Introducción», a Novalis: *op. cit.*, nota 9 a pie de p. 12.

¹² Novalis: § 45, «*Polen*», *op. cit.*, p. 208. «Construir mundos no le basta al sentido que llega más hondo, / Pero un corazón que ama satisface al espíritu esforzado»; § 90, *ibid.*, p. 216. «Cuanto más obtuso es un sistema, tanto más gustará a los experimentados»; § 103, *ibid.*, p. 218.

¹³ («Fe y amor») *Ibid.*, §§ 52 y 53, p. 236.

¹⁴ Novalis: *Escritos sobre Fichte...*, p. 189. (El énfasis de la cita es mío).

¹⁵ Fr. Schlegel: *Sobre el estudio de la poesía griega*, p. 64. Algunos años después de este trabajo de 1794, August Wilhelm Schlegel, hermano mayor de Friedrich, glosará este pasaje en sus *Lecciones sobre la literatura y el arte* (1801-1802) refiriéndose al «bello caos a partir del cual amor y odio o, con otras palabras,

Asimismo, si la ironía es para Schlegel «clara conciencia de la agilidad eterna, del caos lleno e infinito [o infinitamente lleno]» («*klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos*»)¹⁶, de este Caos sólo puede brotar un mundo al contacto del *amor original*, este el cual suele aparecer como anhelo (*Sehnsucht*) y silenciosa melancolía o nostalgia (*stille Wehmut*)¹⁷, constituyéndose así en motor de la progresividad. Debido a la dialéctica improductiva de autocreación (*Selbstschöpfung*) y autodestrucción (*Selbstvernichtung*) que Schlegel exigía a toda forma progresiva de la reflexión, las ideas expuestas por él y por muchos de sus contemporáneos encontraron en la síntesis filosófica del fragmento la forma de la asistematicidad propia del pensamiento estético romántico («fragmentos del Athenäum» en Schlegel, «granos de polen» en Novalis, etc.)¹⁸. Y bien, este gusto por el fragmento resultaba consustancial al carácter extraordinariamente problemático del concepto de ironía, definida como el amor hacia el propio caos del que debe emerger todo Yo: la más fecunda producción de pensamientos en conflicto. Y es que la ironía y el amor románticos no ofrecen lo absoluto, sino acaso un punto de vista más o menos absoluto (digamos mejor, místico) que, en el mejor de los casos, permite la captación del Sistema bajo la figura del arte¹⁹. Si el arte es un caos bello y sintético, el fragmento es un reflejo autónomo de ese caos del que nace todo impulso creador. En palabras de Spenlé:

Le fragment est un aperçu original, un paradoxe fulgurant, un éclair qui jaillit du chaos. Le fragment traduit ainsi le mieux l'Infini dynamique, c'est-à-dire les aspects multiples et contradictoires d'un chaos créateur. Sans chaos préalable,

el entusiasmo, el poderoso sentimiento dominante de la simpatías y antipatías, suscita y produce nuevas producciones armónicas»; A. W. Schlegel: *Lecciones sobre la literatura y el arte* (1801-1802), en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *El absoluto literario...*, p. 432.

¹⁶ Fr. Schlegel: «Ideas», *Fragmentos*, p. 204. Puede verse también en *id.*: *Ideas...*, p. 106 (p. 49 en alemán); y AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 234.

¹⁷ *Id.*: § 104, *Fragmentos*, p. 209. También en *id.*: *Ideas...*, p. 118-119 (p. 60 en alemán). «El hombre sólo llega a ser hombre por el amor y por la conciencia del amor [*Bewußtsein der Liebe*]»; *id.*: § 83, *Fragmentos*, p. 205. También en *id.*: *Ideas...*, p. 110 (pp. 52-53 en alemán).

¹⁸ «Más aún que como "género" del romanticismo teórico, el fragmento es considerado como la encarnación más distintiva de su originalidad y el signo de su modernidad radical. [...] El fragmento es, en efecto, el género romántico por excelencia»; Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: «La exigencia fragmentaria», *op. cit.*, p. 80.

¹⁹ «En el período del *Athenäum*, para Friedrich Schlegel lo absoluto era el sistema bajo la figura del arte. Pero esto absoluto no lo buscó sistemáticamente, sino que, a la inversa, más bien trató de concebir absolutamente el sistema. Ésta era la esencia de su mística»; W. Benjamin: «Sistema y concepto», *El concepto de crítica...*, en *op. cit.*, pp. 46-47.

point de création. Et inversement, plus il y a de chaos, plus il y a de fécondité, de richesse inventive, de possibilités de créations²⁰.

No obstante, el sintetismo de lo fragmentario, precisamente porque sugiere mucho más de lo que dice (incluso cuando, al igual que acontece con la ironía, ese excedente de sentido llama la atención sobre la propia insuficiencia de todo decir), añade una dificultad a todo esfuerzo por esclarecer determinadas ideas. Seducidos por el misticismo de que parecían impregnarse las formas breves que cultivaron los presocráticos, también los románticos quisieron hacer propio un lenguaje oracular de *tropos* y *enigmas* (Novalis) y estimular así el pensamiento a partir de una *gnosis explosiva* que aunara inspiración y reflexión²¹. Ello nos ha llevado a reconstruir el aparato conceptual sobre el que se sostiene la teoría romántica y, concretamente, el concepto schlegeliano de ironía, ya no sólo desde el propio fondo del pensamiento que les dio origen, sino a partir de su cotejo con referencias de contraste. En este sentido, la suerte del concepto schlegeliano de ironía está indisolublemente ligada a la historia de su recepción crítica, siendo Hegel el verdadero iniciador de una ya tradicional línea de interpretación que ha polarizado las discusiones entre parahegelianos (detractores de la ironía romántica) y defensores de Schlegel, muchos de los cuales se han preocupado más en refutar las objeciones del filósofo de Stüttgart que en dilucidar dicha categoría estética. Autor de una de las obras filosóficas más importantes de los dos últimos siglos, la influencia que Hegel viene ejerciendo en la evolución del pensamiento occidental resulta decisiva. Si bien, este mismo halo de autoridad que cerca su figura ha supuesto al mismo tiempo el afianzamiento de ciertos «prejuicios» acerca de los principios y categorías que el célebre filósofo combatió ferozmente. La importancia de Hegel es más que significativa por cuanto se nos revela como un enérgico detractor de la ironía schlegeliana (heredera de la extralimitación subjetiva del *Yo absoluto* fichteano), a la que rebautizó con el apelativo burlesco de *genial ironía divina*, seguro inspirado en la expresión «divino hálito de la ironía» que el propio Schlegel hubo asignado a la figura arquetípica del *genio*²².

²⁰ J.-É. Spenlé: *La Pensée allemande de Luther à Nietzsche*, p. 67. El objeto a elucidar (la ironía romántica) es entonces tratado según una forma que presenta en sí misma los rasgos de la reflexión teórica, siendo el fragmento no un esbozo para ulteriores ampliaciones, sino un género legitimado, autónomo, una forma exenta y acabada. Vid. P. D'Angelo: *La estética del romanticismo*, pp. 144-145.

²¹ En el segundo subrayado utilizo una expresión de Marcel Brion a propósito de los aforismos novalisianos; M. Brion: *La Alemania romántica II*, pp. 54-55. Vid. Novalis: § 1, «Fe y amor» (1798), en *op. cit.*, p. 225. «La expresión mística es un estímulo más para el pensamiento. Toda verdad es antiquísima. El aliciente de la novedad se encuentra sólo en las variaciones de la expresión. Cuanto más difieran las apariciones, mayor será la alegría del reconocimiento»; § 3, *idem*.

²² Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 35.

Si el subjetivismo extremo del Yo fichteano como principio absoluto de todo saber, razón o conocimiento, no gozaba de la simpatía de Hegel (sin que ello signifique que éste abandonara en ningún caso la filosofía idealista para la que «en el espíritu sólo se da lo que él ha producido por su propia actividad»), tampoco será santa de su devoción la ironía schlegeliana como negación infinita de todo contenido particular (este el cual dependería en última instancia de la actividad sancionadora del *yo* estético)²³. Para Schlegel, el artista ha de vivir virtuosamente como tal «y dar a su vida una forma *artística*», de lo que se desprende —a juicio de Hegel— que ya no podrá tomar en serio éste o aquel contenido, ni tampoco su expresión y realización: «todo y todos sólo son cosas desprovistas de substancia, a las que el creador libre, liberado de todo, no sabría apegarse, ya que puede tanto destruirlas como crearlas»²⁴. Emerge entonces en él la conciencia del carácter artificioso del arte y, aún más, de la naturaleza ilusoria de todo. Fruto de esta conciencia desdichada, el sujeto se ve abocado al llamado *mal de siècle*, concepto que, bajo un variado abanico de expresiones (*fastidium vitae*, *ennui*, *spleen*, *Weltschmerz*, tedio, abulia, pesantez, marasmo, melancolía..., que más tarde darán lugar a sus correlativas formulaciones sintagmáticas: «malestar de la cultura», «enfermedad mortal», «angustia existencial», «sentido agónico de la vida», «muerte de Dios»...), se define como aquel profundo padecimiento por el que el alma experimenta una serie de síntomas bien reconocibles: vaciamiento de todo contenido moral, sentimiento de desagregación con respecto al mundo, inapetencia nolitiva e incommovilidad universal... Y es que, en ausencia de toda determinación externa a la divina genialidad del poeta en el ejercicio de su libertad absoluta, el sujeto de esta ironía ya no percibe su obra más que como el mero reflejo de una subjetividad caprichosa y superinflacionada. Pero lo más grave llega cuando a la irrealdad de dicho objeto le sucede la propia irrealdad del sujeto que, incapaz de crear nuevos valores, termina sucumbiendo a su propia ironía extrañadora²⁵.

²³ Vid. G. W. Fr. Hegel: *Estética*, Vol. I, p. 27; e *id.*: *Introducción a la Estética* (Barcelona: Península, 1971), p. 110.

²⁴ Vid. *ibid.*, pp. 111-112.

²⁵ Según Kierkegaard, en la ironía *toda la existencia* «se ha vuelto extraña para el sujeto irónico, y éste a su vez extraño a la existencia, y [...], habiendo la *realidad* perdido para él su validez, se ha vuelto él mismo en cierta medida irreal»; S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía*..., p. 285. En este sentido, si la ironía romántica supone un acto reflexivo por la que el espíritu deviene ante sí mismo, esta interiorización, por preciosa que sea —concluye Starobinski—, «s'accompagne d'une *désinsertion* qui n'est pas seulement celle du moi l'égard du monde environnant»; J. Starobinski: «Ironie et mélancolie (II)», *op. cit.*, p. 454. Con respecto al filósofo danés, debe tenerse en cuenta que, a pesar de combatir decididamente el idealismo hegeliano del «espíritu absoluto», estaba hechizado por Hegel, como acertadamente señalara Theodor W. Adorno: *Kierkegaard. Construcción de lo estético* (Madrid: Akal, 2006), p. 222 *et seq.* Esto mismo se percibe en la crítica kierkegaardiana a la ironía romántica.

Proclamada la libertad del genio cuyo arbitrio no tolera ninguna ley externa más allá de sí mismo en cuanto que centro supremo de todo arte, la ironía romántica se postula como aquel espíritu de bufonería trascendental que abarca todo y se eleva por encima de la propia obra. Refractarios a esta intrusión de dicho espíritu bufo, algunos críticos literarios creen que la ironía tiende a malograr su exigida unidad estética, traicionando así su aspiración a ser forma perfecta o expresión absoluta (la ironía funciona, según estos autores, a modo de *distracción*)²⁶. Tales juicios proceden, sin duda, de la función del arte enunciada por Hegel y, posteriormente, por Benedetto Croce (1866-1952), a saber: «la unidad de significación y forma, así como la unidad de la subjetividad del artista con su contenido y obra»²⁷. ¿Qué unidad entre sujeto y objeto artísticos puede haber, en efecto, cuando el Yo genial del poeta, habiéndose replegado sobre sí mismo de manera infinita (absolutamente libre con respecto a toda realidad exterior y ajeno a todo contenido), se torna puramente formal, netamente abstracto y, por tanto, absolutamente negativo?²⁸ Según Hegel, el genio irónico amenaza y disuelve toda determinación, conduciendo el arte «a una trascendencia sobre sí mismo»:

Ningún contenido, ninguna forma es ya inmediatamente idéntica con la interioridad, con la *naturaleza*, con la inconsciente forma substancial del artista. Toda materia puede ser indiferente para él con tal de que él no contradiga la ley formal de ser capaz de lo bello y de un tratamiento artístico del asunto. No hay en la actualidad ninguna materia que se halle en y para sí por encima de la relatividad, y supuesto que se dé alguna materia de ese tipo, no hay ninguna necesidad absoluta de que el *arte* la represente²⁹.

Esta *ley formal* a la que alude Hegel se actualiza en el *gran estilo* (*großer Stil*) con que el genio romántico domina el caos a través de una poderosa voluntad estética. Schiller,

²⁶ En esta línea se sitúa D. C. Muecke, para quien «Art then is acceptably non-ironic when the appeal is simplest, most immediate and most absorbing, whether by approaching the aesthetic opacity of pure sensuousness or pure form, or by approaching the aesthetic transparency of the purely sublime, where intensity of feeling carries us swiftly through and beyond all consciousness of the medium»; D. C. Muecke: *Irony and the Ironic* (London-New York: Methuen, 1982), pp. 5-6. Muecke coincide, pues, con la apreciación de Samuel McChord Crothers (1857-1927) en su artículo de 1899 «The mission of humor» (*sic.*). Para este autor, mientras que la sensibilidad artística sólo encuentra satisfacción en lo perfecto, el humor, por el contrario, «is the Frank enjoyment of the imperfect»; Samuel M. Crothers: «The mission of humor [*sic.*]», en *Atlantic Monthly*, septiembre de 1899, p. 373. En francés, citado por Fernand Baldensperger: *Études d'Histoire Littéraire (Première série)* (Paris: Librairie Hachette et C^{ie}., 1907), p. 202.

²⁷ Hegel: «El final de la forma romántica del arte», *Estética*, Vol. II (Barcelona: Península, 1991), p. 167. En palabras de Croce, se trata de «una verdadera síntesis estética a priori, de sentimiento e imagen en la intuición»; Benedetto Croce: *Breviario de Estética* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), p. 40.

²⁸ Vid. S. Kierkegaard: *op. cit.*, p. 296-297.

²⁹ Vid. Hegel: «El final de la forma romántica del arte», *op. cit.*, pp. 170-171. Cfr. E. Behler: «La polémique de Hegel contre l'ironie romantique», *Ironie et modernité*, pp. 121-164.

en su ensayo sobre los poemas de Friedrich von Matthisson (1761-1831), lo definía como la facultad del poeta para expresarse en cuanto que ser humano en general, y no simplemente en cuanto que individuo concreto; aunque más tarde Novalis lo identifica —a propósito de Goethe y en torno a la filosofía fichteana— con la capacidad y la voluntad de exponer cualquier objeto, incluso aquél que en principio resultara completamente ajeno al poeta o de escaso interés personal para él³⁰. El *großer Stil* es la objetivación de la grandeza del artista, un atributo de su carácter sublime, ni necesaria ni privativamente ligado al *fatum* de la poesía trágica, pues de él también hace uso el divino genio de la ironía. Sin embargo, Hegel cree que el artista irónico, al no tomar en serio ningún contenido ni su representación, carece de esa fe íntima necesaria para objetivar lo verdaderamente esencial y, además, se muestra incapaz de alcanzar el completo entusiasmo por el que sus invenciones debían brotar *de él y en él* mismo, no ya como meros productos de una subjetividad arbitraria o caprichosa, sino como la «forma individual adecuada a su concepto»³¹. El *humor subjetivo* que resulta de esta facultad del artista para producir su propia individualidad (tanto en los aspectos particulares como en los más profundos) conduce finalmente a una crisis del objeto estético, sometido a toda clase de ocurrencias arbitrarias por el dominio abusivo de la subjetividad del artista que constantemente se complace en exhibir su capacidad de ingenio. Desde este punto de vista, la ironía de Schlegel supone para Hegel la quiebra de la empatía (*Einfühlung*) propia de la contemplación estética por la cual el espíritu del artista palpita profundamente en la realidad física de las cosas: el sujeto ya no goza plenamente del objeto, sino que se abandona a «la casualidad de sus ocurrencias y bromas, que se acumulan sin conexión,

³⁰ «El ser humano, como ser que expone, nunca llegará a realizar nada excelente [...] si no consigue también estudiar con aplicación y exponer con toda comodidad un objeto que le resulte completamente ajeno y que no despierte su interés. El que expone debe poder exponer cualquier cosa»; Novalis: *op. cit.*, p. 204. Muchos años más tarde, en la primavera de 1888, Nietzsche cifrará la grandeza de todo verdadero artista en su grado de aproximación al *gran estilo*, entendido como la manifestación de la voluntad de poder en el arte (una voluntad ajena a toda servil pretensión de agradar al gusto común y que no se atiene a las convenciones o a las costumbres): «Este estilo tiene de común con la gran pasión el que rehúsa agradar; el que se olvida de persuadir; el que él manda; el que él *quiere*... Ser señor del caos que uno es; doblegar el propio caos, hacerse forma; llegar a ser necesidad en una forma [...]; llegar a ser *ley*: tal es aquí la gran ambición. Con ella uno provoca rechazo, nada estimula ya el amor a estos hombres tremendos —un desierto se forma a su alrededor, un silencio, un temor como ante una gran ofensa...»; Fr. Nietzsche: *Fragmentos póstumos* (Madrid: Abada, 2004), p. 206. En sucesivas oportunidades, iremos comprobando hasta qué punto el *superhombre* nietzscheano guarda no pocas concomitancias con el *genio* romántico proveniente del sujeto absoluto del idealismo trascendental: «El hombre de gran estilo, el superhombre, en definitiva —concluye Agustín Izquierdo—, vive en su propia jurisdicción y no tiene por encima de él ninguna instancia superior»; Agustín Izquierdo: «La gran forma y el superhombre», *Friedrich Nietzsche o el experimento de la vida* (Madrid: Edaf, 2000), pp. 138-139. *Vid. ibid.*, pp. 136-139.

³¹ Hegel: *op. cit.*, p. 168.

enlazando lo más heterogéneo», lo que lleva a la disolución del arte romántico en el humor subjetivo³².

Pero contrariamente a dicho enfoque, la verdad es que este fenómeno de «intensificación del sentimiento vital» al que alude el concepto de *Einfühlung* ha contribuido no poco a la caracterización del arte como juego en el marco de los discursos estéticos de la Modernidad³³. A él remiten, por ejemplo, la «objetivación de la subjetividad» formulada por Theodor W. Adorno, el «correlato objetivo» de T. S. Eliot, así como el «azar objetivo» de los surrealistas o, dicho sea de paso, el «introrrealismo íntegro» de Carlos Edmundo de Ory. Por tanto, el filósofo de Stüttgart advierte de un peligro sólo parcialmente constatable en las obras menos logradas, aquellas donde sólo vemos un falso humor, es decir, un ingenio sin *genio* (siendo éste el garante de la unidad estética o, en palabras de Schelling, «lo incomprensible que añade lo objetivo a lo consciente sin intervención de la libertad y en cierto modo en contra»)³⁴. De hecho, el más ilustres nombres del proto-romántico *Sturm und Drang* (movimiento que originalmente se llamó *Geniezeit* en tanto que estaba llamado a inaugurar una «época [o un tiempo] del genio») veía en el humor nada menos que uno de los atributos característicos de este *genio* en cuanto que sujeto artístico ideal; si bien, advertía el propio Goethe, cuando el humor

³² *Ibid.*, p. 166. Algo semejante subrayará Freud a propósito de los chistes inocentes (*Witz*), a menudo sólo justificados en «el vanidoso impulso de mostrar nuestro propio ingenio dándonos en espectáculo»; Sigmund Freud: *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Madrid: Alianza, 2000), p. 141. Partiendo del diagnóstico de Hegel, Croce considera propio del arte humorístico (del que, según él, participan la ironía de Schlegel y el «impulso de juego» de Schiller) la manifestación súbita del *sentimiento inmediato*, o sea, «la invasión de la individualidad práctica del poeta» en la pura visión del arte, lo cual vulnera la función estética antes referida; cfr. B. Croce: *op. cit.*, p. 122. En concreto, la *Einfühlung* designa un estado de alma objetivado, es decir, la especial proyección simpática de nuestro yo interior hacia los objetos de modo que ambos términos se identifiquen afectivamente: a la vez que el espíritu (el sujeto) proyecta su vida sentimental sobre el objeto de la representación artística, éste debe substanciar el contenido sentimental del primero. Vid. Arthur Koestler: «El acto de creación», *En busca de lo absoluto* (Barcelona: Kairós, 1983), p. 49; Charles Lalo: «La “Einfühlung” estética», *Los sentimientos estéticos* (Madrid: Daniel Jorro, 1925), pp. 60-62; y N. Hartmann: «Empatía y actividad», *Estética* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977), pp. 297-299. También puede consultarse acerca del concepto estético de *Einfühlung* en el marco más general de la empatía, L. Wispé: «Historia del concepto de empatía», en Nancy Eisenberg & Janet Strayer (eds.): *La empatía y su desarrollo* (Bilbao: Desclee de Brouwer, 1992), pp. 27-48.

³³ Vid. Gianni Vattimo: «La estética posthegeliana como estética del juego», *Poesía y ontología* (Valencia: Universidad de Valencia, 1993), p. 61.

³⁴ Fr. Schelling: *Sistema del Idealismo Trascendental*, p. 414. Desde el punto de vista del idealismo, la identidad sujeto-objeto (o lo que es lo mismo, del yo y del no-yo) reside en lo absoluto. A partir de este principio, sólo la actividad estética, que constituye el momento más pleno de la existencia humana, logra unir en el hombre conciencia e inconsciencia, necesidad y libertad, naturaleza e inteligencia. De ello se infiere que el nivel de perfección de una obra de arte dada es proporcional al grado de identidad que el poeta logra expresar entre necesidad (inconsciente) y libertad (consciente). El artista crea a partir de una finalidad libremente escogida hasta que, llegado un punto, la propia obra de arte se impone como necesidad, más allá del control y de las intenciones del artista. Precisamente, será esta actividad inconsciente la que otorgue a la obra de arte una copiosa pluralidad de intenciones y la haga susceptible de una interpretación infinita, sin que su contenido se agote en modo alguno. Vid. *ibid.*, pp. 417-418.

predomina excesivamente, se convierte en un sucedáneo de la genialidad que sólo acompaña al arte declinante³⁵. Para que aquél sea válido y bueno para el gran arte, el artista debe carecer de conciencia y de responsabilidad al respecto, siendo entonces el humor una disposición constante, perpetuada a lo largo de la vida³⁶. Esta irresponsabilidad del artista para con su humor se explica en la medida en que el genio, del cual dicho humor es un atributo básico, se considera —a partir de Kant, según vimos al final del punto anterior— una cualidad innata (*Naturgabe*), inasequible al aprendizaje imitativo y, por tanto, irreproducible mediante el empleo inmoderado de uno u otro recurso: el humor es atributo esencial del genio, repito, pero en modo alguno lo sustituye, como tampoco puede ser objeto de un uso caprichoso de las facultades de aquél. De esta forma queda allanado el camino para el humorismo superior que Hegel enfrentó a la ironía de Schlegel, descrita como esa «concentración del yo en el yo, por la cual todos los lazos están rotos y [el sujeto] sólo puede vivir en la felicidad que produce el goce de sí mismo»³⁷. ¿Y qué sucede cuando la relación del yo formal consigo mismo termina convirtiéndose en fuente de insatisfacción? Pues que éste, como decíamos antes, se ve abocado a un estado de extrema languidez, a una especie de tisis espiritual por la que aquella *hermosa alma muriendo de*

³⁵ J. W. Goethe: *Máximas y reflexiones*, p. 24. No extraña, por tanto, que *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-96) fuera postulada por Friedrich Schlegel como la perfecta encarnación literaria de la ironía, de paso situándola a la altura de la Doctrina de la Ciencia de Fichte; *vid.* Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 107. *Cfr. ibid.*, p. 53. Ciertamente, la pareja Goethe-Fichte estuvo constantemente presente en los fragmentos del *Athenaeum*, revista en la que se gestó la teoría schlegeliana de la ironía; *cfr. id.*: «Sobre la incomprensibilidad», *op. cit.*, p. 228. Escribía Schlegel tan solo dos años después de la aparición de dicha obra: «The author himself seems to take the characters and incidents so lightly and whimsically, scarcely ever mentioning his hero without irony and smiling down upon his masterpiece itself from the height of his spirit»; *id.*: «Über Goethes Meister» (1798); *ap.* D. C. Muecke: *Irony* (London-New York: Methuen, 1970), pp. 38-39. *Vid.* D. Sánchez Meca: «Un texto de Friedrich Schlegel sobre el *Wilhelm Meister* de Goethe», en *Volubilis: Revista de pensamiento*, nº 14, 2007, pp. 10-30. Véase también, a este respecto, E. Behler: *Ironie et modernité*, pp. 103 *et seq.* «Goethe es en la actualidad —decía Novalis en 1798— el verdadero lugarteniente del espíritu poético en este mundo»; Novalis: *op. cit.*, p. 221. Con todo, es preciso advertir que este entusiasmo hacia la mencionada novela de Goethe terminó disminuyendo en favor del *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) de Tieck, del mismo modo que Novalis llegó a escribir su *Enrique de Ofterdingen* (1802) como réplica a la citada obra goetheana, contra la que había arremetido en repetidas ocasiones; *vid.* Ernst Fischer: *La necesidad del arte* (Barcelona: Ediciones 62, 1970), p. 61. A propósito de la recepción crítica de dicha novela por parte de ambos jóvenes románticos, *vid.* Hendrik Birus: «Grösste Tendenz des Zeitalters Oder ein Candide, gegen die Poësie gerichtet ? Friedrich Schlegels und Novalis' Kritik des Wilhelm Meister», en Karl Eibl & Bernd Scheffer: *Goethes Kritiker* (Paderborn: Mentis-Verlag, 2001).

³⁶ *Cfr.* Celestino Fernández de la Vega: *O segredo do humor* (La Coruña: La Voz de Galicia, 2002), p. 62; y F. Baldensperger: *op. cit.*, p. 197. En similares términos, Rainer Maria Rilke (1875-1926) recomendaba el uso estético de la ironía, pero siempre que ésta respondiese a una necesidad inherente a la naturaleza del poeta: «tema esa creciente intimidad, y vuélvase en seguida a objetos grandes y serios, ante los cuales usted sea pequeño e inerte. Busque la hondura de las cosas; allí no descende nunca la ironía [...] Pues esa manera, bajo el influjo de las cosas serias, o bien se desprenderá de usted (si es algo casual), o bien (si es realmente algo propio e innato en usted) se reforzará hasta ser un instrumento serio, ordenándose en la serie de los medios con que usted debe formar su arte» (el subrayado es mío); Rainer Maria Rilke: *Cartas a un joven poeta* (Madrid: Alianza, 1980), p. 32.

³⁷ G. W. Fr. Hegel: *Introducción a la Estética*, p. 112.

hastío experimenta el placer decadente del sentimiento que el propio yo tiene «de su nulidad, de su vacío y de su vanidad, así como de su impotencia para escapar de esta vanidad y conseguir un contenido substancial»³⁸.

Abismada en la indiferencia de su interioridad absoluta y encerrada en su pureza vacía como *única continuidad* de su existencia («esa eternidad sin contenido, esa beatitud sin goce, esa superficial profundidad, esa hambrienta saciedad»), el alma bella languidece de irrealdad y de tristeza³⁹. Fruto de este escrofuloso ensimismamiento, en vez de alcanzar la *libertad absoluta* el sujeto puramente formal de la ironía cae en manos de aquella *arbitrariedad absoluta* que lo impele al *mal en sí mismo totalmente universal*⁴⁰. En el

³⁸ *Ibid.*, p. 113. Fue Schiller quien primero acuñó esta figura (*schöne Seele*) en *Sobre la Gracia y la Dignidad* (1793) para referirse a aquella alma capaz de superar la antítesis kantiana entre instinto (o inclinación sensible) y razón (o deber moral) mediante una disposición espontánea que tendería a cumplir la ley de forma natural y sin que interviniera la constrictión. Vid. Fr. Schiller: *Sobre la gracia y la dignidad*, seguido de *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental* (Barcelona: Icaria, 1985). Por su parte, Hegel identificaría el alma bella con la subjetividad ensimismada del sujeto de la moralidad (atribuida al Romanticismo) y, por tanto, con la de aquella *hermosa alma muriendo de hastío* de la ironía schlegeliana. Cfr. G. W. Fr. Hegel: *Fenomenología del espíritu*, pp. 734 *et seq.* Posteriormente, también Nietzsche arremeterá contra estas «[frágiles], inútiles almas de lujo, que basta un soplo para turbarlas, “las almas bellas”»; Fr. Nietzsche: § 10[24] de «La moralización en las artes», en *Fragmentos póstumos*; ap. G. Vattimo: *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger* (Barcelona: Península, 1986), p. 104. También Nietzsche utiliza esta expresión como metonimia espiritual del Romanticismo, si bien su concepto de alma bella no coincide totalmente con el de Hegel e incluso adquiere connotaciones más peyorativas. Para el filósofo martillador, las almas bellas son aquellas que no sólo creen aún en la existencia de un fundamento moral y que se sienten satisfechas en su moral de esclavo, sino que además guardan un resentimiento genuino hacia la vida auténtica. Vid. Fr. Nietzsche: *Genealogía de la moral...*, pp. 42-46. Debe citarse a colación una de las obras de Dostoyevski, a quien el genio alemán admiró profundamente: «el único psicólogo, dicho sea de paso, que me ha enseñado algo. Dostoyevski ha sido una de las mayores suertes de mi vida»; Fr. Nietzsche: *El ocaso de los ídolos* (Madrid: Edimat, 1998), p. 140. También Stefan Zweig (1881-1942) encomió la penetrante y sutil psicología del escritor ruso, hasta el punto de considerarlo «el más sabio conocedor de todo lo humano»; «el más [grande] anatomista del alma [...] que el arte ha conocido jamás»; «La psicología de Dostoyevski es infalible»; «nunca un mortal antes de él ha sabido tanto del secreto inmortal del alma»; «Dostoyevski, este gran analista del sentimiento, que nos ha mostrado con sabiduría todas las particularidades del alma»; Stefan Zweig: *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoyevski)* (Madrid: Acantilado, 2013), pp. 134, 163, 173, 206 y 207, respectivamente. En *Memorias del subsuelo* (1864), obra que, entre otras muchas cosas, se presenta como una sátira dirigida contra la romántica obsesión por «lo bello y lo sublime» de su protagonista, encontramos un pasaje definitivo: «¡Porque así es la naturaleza de ese maldito romanticismo que cala los corazones más puros! ¡Oh, qué vileza, qué estupidez y qué limitación la de esos “abominables espíritus sentimentales”»; Fiódor Dostoyevski: *Memorias del subsuelo* (Madrid: Cátedra, 2013), p. 175. Vid. *ibid.*, pp. 84, 111-114. Siguiendo a M. Barrios, la de las almas bellas es para Nietzsche «la óptica romántica de un tipo de espectador profundamente cansado: óptica pasiva, contemplativa, de reacciones ante emociones venidas de fuera, una continua excitabilidad sin carácter ni jerarquía propios. Todo lo contrario, en fin, a lo preconizado por la estética nietzscheana» (palabras que encajan a la perfección con el protagonista del citado autor ruso); M. Barrios: *La voluntad de poder como amor* (Serbal, 1990), p. 119. Por su interés, remito al libro sexto del *Meister* goetheano, precisamente titulado «Confesiones de un alma bella»; J. W. Goethe: *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (Madrid: Cátedra, 2008), pp. 435 *et seq.*

³⁹ S. Kierkegaard: *op. cit.*, p. 306. Vid. V. Jankélévitch: *La ironía*, p. 131.

⁴⁰ G. W. Fr. Hegel: *Filosofía del Derecho* (México, D.F.: U.N.A.M., 1985), pp. 141 y 159. Ap. Rosario Casas Dupuy: «Apuntes sobre la crítica hegeliana de la ironía», en *Ideas y Valores*, nº 110, Agosto de 1999, pp. 22 y 24. Cfr. Pedro Cerezo Galán: “5. Dos extremos de subjetividad: la ironía y el alma bella”, «De la crítica a la convicción, al surgimiento del mundo ético», en Mariano Álvarez Gómez & M^a del Carmen Paredes Martín

poema «L'irrémediable», Baudelaire no andaba muy lejos de esta interpretación al presentarnos el sujeto de la ironía como «Un malheureux ensorcelé / Dans ses tâtonnements fútiles»:

Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un coeur devenu son miroir!
Puits de Vérité, clair et noir,
Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
—La conscience dans le Mal!⁴¹

Es cierto que el sujeto de la ironía romántica es el hombre aislado que deviene su propio objeto de reflexión. Al replegarse hacia su interioridad para auscultar en ella una unidad y un infinito latentes, el mundo exterior se vuelve mera apariencia, fragmentaria y finita. Pero como en todo caso este sujeto se muestra incapaz de superar la negatividad de la relación entre su deseo infinito y los límites impuestos por la naturaleza (la tensión entre su yo y el mundo), pronto se ve condicionado a realizar un *acto de reflexión expansiva* (ironía romántica) desde *el reino subjetivo de la ficción*⁴². El sujeto irónico quiere vivir de manera poética, poetizar la existencia, pero lo hace según un ideal vacío que lo obliga a vivir la realidad de una manera negativa, formal y estética. A fuerza de poetizarlo todo, poetiza el pesimismo melancólico de una desilusión universal (su *Weltschmerz*), el sentimiento de la infinita nulidad del mundo y hasta la conciencia desdichada de su propia vanidad individual. Víctima de esta ironía, convierte su vida en un *puro estado de ánimo* por el que la existencia toda se vuelve «*un mero juego* en manos de un arbitrio poético que nada desdeña, ni siquiera lo más insignificante, pero ante el cual, a su vez, nada se mantiene en pie, ni siquiera lo más significativo»⁴³.

(eds.): *Derecho, historia y religión. Interpretaciones sobre la «Filosofía del Derecho» de Hegel* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013), pp. 95-99.

⁴¹ Ch. Baudelaire: *Las flores del mal*, pp. 318-321.

⁴² Vid. Peter Szondi: «Friedrich Schlegel et l'ironie romantique», *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand* (Paris : Gallimard, 1975), pp. 108-109.

⁴³ Vid. S. Kierkegaard: «La ironía después de Fichte», *op. cit.*, pp. 302-305 y 320. Georg Lukács (1885-1971) se expresaba en idénticos términos: «La vida se vuelve poesía, pero, por eso mismo, el hombre se vuelve a la vez aquel que forma poéticamente su vida propia y aquel que la contempla como una obra de arte. Esa dualidad no puede ser realizada sino de modo lírico. Desde que ella toma lugar en el seno de una totalidad coherente, la renuncia se impone de manera evidente; el romanticismo deviene escéptico, decepción cruel frente a sí mismo como frente al mundo: la novela del sentimiento romántico de la vida es el de la poesía de la desilusión. Privada de todo medio de obrar fuera de sí misma, la interioridad se recoge en el interior de sí,

A pesar de todo, ¿puede decirse que la ironía romántica de Schlegel queda reducida a este momento de negación infinita? ¿O por el contrario dicho momento corresponde a una *ironía inferior* (ocupada en destruir cualquier idea sublime mediante todo tipo de arbitrariedades subjetivas impuestas al objeto), a la que podría oponerse una *ironía superior* en la que el yo convive con el ideal y lo valida desde la esfera de la unidad estética? Tal es el caso de la *ironía metafísica* postulada por Solger (antecesor de Hegel en la cátedra de Berlín) para hacer compatible la presencia de lo finito en lo infinito y viceversa, sin menoscabo de la realidad ni del ideal⁴⁴. En mi opinión, Hegel se apresuró al identificar la ironía de Schlegel con el primer tipo, juzgando como totalidad del proceso una parte meramente propedéutica del mismo⁴⁵. Y no es que Hegel fuera incapaz de

pero sin conseguir jamás renunciar de manera definitiva a lo que ha perdido para siempre; pues aunque ella misma lo quisiera, la vida misma le rehúsa tal satisfacción; ella le impone combates y, con ellos, inevitables derrotas»; Georg Lukács: «El romanticismo de la desilusión», *Teoría de la novela* (Barcelona: Edhasa, 1971), pp. 127-128.

⁴⁴ Nacido en la ciudad brandeburguesa de Schwedt, Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) publicó sólo dos obras en sus apenas 38 años de vida: *Erwin: cuatro diálogos sobre lo bello y sobre el arte* (1815) y *Diálogos filosóficos* (1817), a las que habría que añadir otras dos publicaciones póstumas: *Escritos póstumos* (1826) y *Lecciones de Estética* (1829). Ya en las últimas páginas de *Erwin* reflexiona acerca del que parecía llamado a ser el principio fundamental de su filosofía estética. Véase especialmente Karl Wilhelm Ferdinand Solger: «L'ironie et le passage vers la métaphysique», *L'art et la tragédie du beau* (Paris : Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2004), pp. 155-161. Asimismo, vid. M. Boucher : *Solger, esthétique et philosophie de la Présence* (Paris : Stock, 1934). La tal ironía de Solger nace de la disparidad entre la concepción artística (en tanto *Idea*) y la realización artística (en tanto *fenómeno* como manifestación sensible), ya presente en el litigio metafísico que la ironía de Schlegel sostiene entre lo incondicionado y lo condicionado, lo infinito y lo finito, lo universal y lo particular, etc. Vid. E. Behler: *op. cit.*, pp. 226-230. En principio, la teoría solgeriana de la ironía debió incluir tanto la ironía artística como la ironía religiosa, la ironía moral y la ironía dialéctica o filosófica (!), aunque a causa de su temprana muerte sólo tuvo tiempo de iniciar la indagación de la primera. Vid. en Wolfhart Henckmann: «El concepto de ironía en K.W.F. Solger», en *Enrahonar: quaderns de filosofia*, nº 14, 1988, pp. 19-31. Autores, como Walzel o Strohschneider-Kors atribuyen a Solger el mérito de sistematizar la ironía schlegeliana desde un punto de vista filosófico, si bien reconocen el parentesco fundamental entre ambas concepciones; vid. Oskar Walzel: «Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger», en *Helicon* 1, 1938, pp. 33-50; e Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* (Tübingen : Niemeyer, 1977), pp. 211-213. Por su parte, Biemel entiende que la ironía de Solger es completamente distinta de la ironía romántica: «[En los románticos] la ironía era un medio para negar lo limitado y así llegar a lo infinito. Aquí se trata de otra cosa, la idea, para realizarse, tiene que emparejarse con la realidad»; W. Biemel: *art. cit.*, p. 45. A continuación afirma este mismo autor: «en la ironía romántica la claridad surge del sentimiento de liberación, del contraste entre la seriedad del poner y el goce de destruir; la ironía de Solger en cambio es una ironía melancólica, es el deplorar este inevitable proceso de finitización de la idea. Por el hecho de que éste es un sentimiento demasiado negativo, Solger pide, para la comprensión de la obra de arte, la conjunción de entusiasmo e ironía. Por el entusiasmo debemos experimentar la elevación de lo real al plano de la idea, por la ironía el dolor de la aniquilación de la idea, de su destrucción, de su caída»; *idem*.

⁴⁵ Esta oposición entre una ironía superior y una ironía inferior estaba ya presente en el pensamiento de Tieck. Según este autor romántico, Hegel erró al atribuir un carácter prosaico y meramente negativo a la *alta ironía* de Schlegel, cuando ésta, en verdad, era nada menos que el atributo de un espíritu soberano. Vid. Ludwig Tieck: *Schriften*, 28 vols. (Berlin: Reimer, 1828-54), 6:xxviii-xxix; ap. J. A. Dane: *The Critical Mythology...*, pp. 76-77. Vid. I. Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie...*, pp. 128-146. Son de gran interés los textos tieckianos recopilados por K. Wheeler (ed. e intr.): «Ludwig Tieck», *German Aesthetic...*, pp. 113-123. Según parece, Tieck se inspiró en la tesis del malogrado Solger para desarrollar el concepto de ironía de Schlegel y afirmar la virtud esencialmente positiva de la misma. Cfr. R. Bourgeois: *op. cit.*, p. 26 y nota 46 al pie de p. 27; e *id.*: «Tieck-Solger Correspondence», K. Wheeler (ed. e intr.): *op. cit.*, pp. 151-157.

alcanzar a vislumbrar el momento positivo de la ironía; más bien se mostraba reacio a conceder ese mérito a la ironía de Schlegel. De hecho, cuando el filósofo de Stüttgart ofrece la idea de un *humorismo superior* con que poder salvar la amenaza de disolución del arte, lo que está haciendo es reformular a su modo la ironía schlegeliana e incorporarla a su dialéctica a través del puente solgeriano⁴⁶. Dicho humorismo debía estar dotado de tal profundidad y riqueza de espíritu que le fuera posible «resaltar como realmente lleno de expresión lo que tan sólo aparece subjetivamente y hacer que de su casualidad misma, desde las meras ocurrencias, brote lo substancial»⁴⁷. Pero, ¿qué es para Hegel lo substancial? No otra cosa que lo moral, opuesto a lo meramente estético de la ironía schlegeliana⁴⁸.

Al hilo de las apreciaciones de Goethe, el genio no opera arbitrariamente sino de acuerdo a unas leyes eternas (como la naturaleza), de modo que, al producir sus obras, tiende a eliminar lo accidental y arbitrario a fin de alcanzar «la totalidad indivisible de la forma»⁴⁹. La arbitrariedad por la que ninguna regla es obedecida conduce, en efecto, a la dispersión que niega la autoconciencia y, por tanto, a una melancolía de la unidad. El genio, como facultad originaria y en la medida en que contempla unas reglas, no procede arbitrariamente, pero es él quien se da a sí mismo estas reglas en el despliegue de su propia acción libre y sin fin. Como la naturaleza con respecto a sus obras, el genio se erige en ley con respecto a su arte y en único garante de la unidad de todas las facultades del artista: la oposición de necesidad y libertad queda, pues, trascendida⁵⁰. En sus *Lecciones sobre la literatura y el arte*, dictadas entre los años 1801 y 1802, A. W. Schlegel establece la naturaleza como modelo del arte, mas no en el sentido subalterno de la mimesis

Vid. Robert Minder : *Un poète romantique allemand : Ludwig Tieck* (Paris : Les Belles Lettres, 1936) ; y Raymond M. Immerwahr : *The esthetic intent of Tieck's fantastic comedy* (Washington : Washington University, 1953). Por su parte, también Bottiroli ha distinguido, a propósito de Nietzsche, una *ironía activa* de una *ironía reactiva*: la una compleja, mediadora de la relación entre el yo y la realidad, fecunda y capaz de dominar el caos de la contradicción; la otra, simple, inane, débil, que sólo importa una esterilidad negativa. Vid. Giovanni Bottiroli: «Forme dell'ironia», en *Strumenti Critici*, n° 72, VIII, Fasc. 2, mayo, 1993, pp. 151-170.

⁴⁶ Vid. Gustav E. Mueller: «Solger's Aesthetics-A Key to Hegel (Irony and Dialectic)», en Wolfgang Paulsen & Arno Schirokauer (eds.): *Corona Studies in Celebration of the Eightieth of Samuel Singer* (Freeport, New York: Books for Libraries Press, 1968), pp. 212-227.

⁴⁷ G. W. Fr. Hegel: «El final de la forma romántica del arte», *Estética*, vol. II, p. 167.

⁴⁸ A diferencia del *apóstol de la ironía*, el humorista superior no repudia los valores concretos ni los contenidos substanciales: tan sólo se encarga de demoler aquello desprovisto de *valor en sí*, a saber, «un fenómeno falso y contradictorio, una chifladura, una manía, un capricho particular que se levanta contra una pasión poderosa, un principio o una máxima que nada justifica y que no resisten a la crítica»; *id.*: *Introducción a la Estética*, p. 114.

⁴⁹ Vid. Luigi Pareyson: *Conversaciones de Estética* (Madrid: Visor, 1987), p. 155.

⁵⁰ Vid. Teresa Aizpún: «El genio romántico y la búsqueda de unidad», en D. Romero de Solís & J. B. Díaz Urmeneta (eds.): *La memoria romántica*, pp. 19-28.

tradicional, sino por cuanto su capacidad autónoma de creación únicamente responde a unas precisas reglas internas y adecuadas a su propia necesidad:

Si la naturaleza es tomada [...] no como una masa de productos, sino como lo producente mismo y la expresión "imitación" es comprendida también en el sentido más noble donde no significa imitar las características exteriores de un hombre, sino apropiarse de las máximas de su actuar, entonces ya no puede objetarse nada contra el siguiente principio, ni tampoco agregársele nada: el arte debe imitar la naturaleza. Esto significa pues que creando autónomamente como la naturaleza, organizada y organizando debe formar obras vivientes, que se mueven no mediante un mecanismo extraño como un reloj de péndulo, sino mediante una fuerza inherente como el sistema solar y que retornan por completo en sí⁵¹.

No es necesario insistir en el valor de precedente que este principio de mimesis orgánica presentada por la teoría romántica del genio guarda con respecto a las poéticas, por un lado y en concreto, huidobriana («Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema»; «Faire un POÈME [*sic*] comme la nature fait un arbre»⁵²) y, por otro y engeneral, vanguardista, especialmente a propósito de la imagen nueva o imagen creadora⁵³. Así pues, el artista no debe crear arbitrariamente, sino conforme a la ley que le da su propia genialidad; paradoja que lleva implícita la medicación de la ironía romántica. Desde este punto de vista, Friedrich Schlegel apuntaba que el espíritu de la ironía contiene dentro de sí una pluralidad de espíritus que le permiten «trasladarse arbitrariamente de una esfera a otra como de un mundo a otro [...]; renunciar libremente ora a ésta ora a aquella otra parte de su propio ser para limitarse enteramente a una tercera», etc⁵⁴. Pero ello no debe comprometer la unidad de la obra de arte por la que todo ironista debe evitar incurrir en la mera ocurrencia caprichosa:

lo que parece y debe parecer arbitrariedad incondicionada y, por ende, irracionalidad o ultrarracionalidad, debe ser, no obstante y en el fondo,

⁵¹ A. W. Schlegel: *Lecciones sobre la literatura y el arte* (1801-1802), en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *op. cit.*, pp. 429. Más adelante continúa: «"El arte debe imitar la naturaleza" significa con otras palabras que la naturaleza (las cosas naturales particulares) es en el arte la norma para el hombre. La verdadera proposición se opone directamente a la proposición recién enunciada: el hombre es en el arte la norma de la naturaleza. La gran doctrina de Platón según la cual el hombre sería la medida de todas las cosas se mantiene también en el arte y en cierto modo se hace visible aquí»; *ibid.*, p. 430. Sobre el concepto de mimesis en el Romanticismo, *vid.* Frederick Burwick: *Mimesis and its romantic reflections* (Pennsylvania: University Park, 2001); y Sixto J. Castro: «Reactivación romántica de la idea de mimesis», *En teoría, es arte. Una introducción a la estética* (Salamanca: San Esteban, 2005), pp. 65-71.

⁵² Vicente Huidobro: «Arte poética», *El espejo de agua* (1916), en *Obra poética*, ed. crítica de Cedomil Goic (coord.) (Madrid: Alca XX, 2003), p. 391; e *id.*: *Horizon carré* (1917), en *ibid.*, p. 417, respectivamente.

⁵³ *Vid. infra* «2.2.1. La vanguardia hispánica peninsular: Ultraísmo y Creacionismo» y «2.2.7.2. Imagen como cortocircuito».

⁵⁴ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 85.

absolutamente necesario y racional; de lo contrario, el estado de ánimo degenera en capricho, surge la iliberalidad y la autolimitación acaba convertida en autodestrucción⁵⁵.

En ningún momento el genio debía obstinarse en el capricho y abandonarse a la mera arbitrariedad sin objeto, dado que está llamado a ser nada menos que el sujeto de la libertad⁵⁶. Libertad y necesidad coinciden gracias a la ironía, entendida como «la más libre de las licencias, pues permite que uno se traslade y se eleve por encima de sí mismo, y aun así, [...] la más legítima [normativa], porque es absolutamente necesaria»⁵⁷. A fin de evitar los excesos de la efusión genial durante el momento de invención y entusiasmo (*autocreación*), la ironía aparece como autolimitación (*autodestrucción*), siendo esta acción lo más necesario y lo más elevado:

Lo más necesario, pues cuando no nos ponemos límites a nosotros mismos, es el mundo el que nos limita y acabamos, así, convertidos en esclavos. Y lo más elevado, porque sólo podemos limitarnos en aquellos puntos y en aquellas facetas en los que poseemos una fuerza infinita, la facultad de autocreación y autoaniquilación⁵⁸.

La ironía, en cuanto que poder de disolución de lo ilimitado, nace del encuentro de la pura negatividad de lo infinito (como ser meramente potencial e inaprehensible para el sujeto individual) con la experiencia positiva del límite que acota la sustancia en que aquel infinito puede ser pensado. Con Giacomo Leopardi (1798-1837), el poeta que permanece suspendido «en el colmo del entusiasmo», tratando de aferrarse a la imagen del infinito, no es aún poeta propiamente dicho⁵⁹. La experiencia fundamental de ese infinito, su vivencia psíquica real, su *Erlebnis* mística, nunca está en sincronía con la expresión literaria que, siempre diferida, necesita servirse de un órgano mediador: «El infinito no se puede expresar más que cuando no se siente: o bien después de sentirlo: y cuando los sumos poetas escribían aquellas cosas que nos despertaban las admirables sensaciones del infinito,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 33. *Vid. id.*: «Fragmentos del Lyceum» (1797), en AA. VV.: *op. cit.*, p. 73; e *ibid.*, p. 72. Asimismo, *cfr.* N. Hartmann: «Libertad y capricho», *op. cit.*, pp. 319 *et seq.*; y P. de Man: «Retórica de la temporalidad», *Visión y ceguera*, p. 245.

⁵⁶ Decía el joven romántico que «el genio no depende del arbitrio, pero sí que depende de la libertad, como el ingenio, el amor y la fe»; Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 29.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 33. *Cfr.* Jean-Marie Schaeffer: *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand* (París: Presses de l'École Normale Supérieure, 1983), p. 68.

⁵⁹ «Ante la naturaleza, mientras toda su alma está ocupada por la imagen del infinito, mientras las ideas se le agolpan en el pensamiento, él no es capaz de distinguir, de escoger, de aferrar ni una sola: en suma, no es capaz de nada, ni de extraer fruto alguno de sus sensaciones»; Giacomo Leopardi: *Zibaldone*, Tomo I (Madrid: Gadir, 2010), p. 111.

su alma no estaba ocupada por ninguna sensación infinita»⁶⁰. Ahora bien, lo cierto es que nada en la naturaleza anuncia este infinito, este «parto de nuestra imaginación, de nuestra pequeñez y al mismo tiempo de nuestra soberbia»⁶¹. Aún más, añade el romántico italiano:

Non solo la facoltà conoscitiva, o quella di amare, ma neanche l'immaginativa è capace dell'infinito, o di concepire infinitamente, ma solo dell'indefinito, e di concepire indefinitamente. La qual cosa ci diletta perchè l'anima non vedendo i confini, riceve l'impressione di una specie d'infinità, e confonde l'indefinito coll'infinito; non però comprende nè concepisce effettivamente nessuna infinità. Anzi nelle immaginazioni le più vaghe e indefinite, e quindi le più sublimi e dilettevoli, l'anima sente espressamente una certa angustia, una certa difficoltà, un certo desiderio insufficiente, un'impotenza decisa di abbracciar tutta la misura di quella sua immaginazione, o concezione o idea⁶².

En tal sentido, la ironía hace las veces de mecanismo psicológico que protege la subjetividad contra ese dolor anticipado ante el descubrimiento del carácter meramente ilusorio de sus productos, amarga certeza que trunca toda esperanza de alcanzar lo infinito en cuanto que objeto absoluto de un deseo también absoluto cuyo sujeto —de nuevo absoluto— es *remedado* (en el doble sentido de imitación —autocreación— y burla —autodestrucción—) por el yo poético. El atributo de esta ironía es la lucidez frente a la indefinición de un entusiasmo exaltado.

Ahora bien, dicha ironía no puede conducir a la extrema frialdad de un arte inmovido, por lo que debe haber en ella una doble lucidez que la anule. Talmente exhortaba Hölderlin a los jóvenes poetas: «Haßt den Rausch, wie den Frost!» («abomina de la embriaguez como del hielo») ⁶³. Debe tenerse en cuenta, pues, que la autodestrucción es siempre posterior a la autocreación (es decir, que en modo alguno debe precederla o simultanearse con ella), del mismo modo que no puede ser enfatizada unilateralmente so riesgo de resultar tanto o más perjudicial para el arte que la autocreación sin límite⁶⁴. La poesía es en primer lugar entusiasmo (*Begeisterung*), ebriedad creadora, voluntad espontánea y desbordante. Para limitar esta avidez creadora y en cierto modo corregir el entusiasmo, la ironía de Schlegel se postula como el momento en que la subjetividad se reconoce a sí misma y se anula, proyectando una mirada escéptica hacia su propia facultad

⁶⁰ *Ibid.*, p. 111. Más adelante veremos cómo los surrealistas, por más que intentaran invocar la *inspiración* para expresar directamente la intuición por medio de métodos automáticos, nunca consiguieron prescindir de una cierta inteligencia poética. *Vid. infra* «2.2.4.1. Grupo organizado y automatismo».

⁶¹ *Id.*: *Zibaldone de pensamientos* (Barcelona: Tusquets, 2000), p. 275.

⁶² *Id.*: *Della natura degli uomini e delle cose* (Edizione tematica dello «Zibaldone» di pensieri stabilita sugli «Indici» leopardiani) (Roma: Donzelli, 1999), p. 109.

⁶³ Fr. Hölderlin: «A los jóvenes poetas», *Poemas* (Barcelona: Debolsillo, 2014), pp. 126-127.

⁶⁴ Fr. Schlegel: *op. cit.*, p. 33.

creadora. Con ella, el artista evita ser dominado por su entusiasmo pero también por el hechizo subyugante que pudiera ejercer en él el objeto de creación. Para expresarlo con las palabras de Novalis: «Una obra de arte puede estar medio embriagada – Embriagada del todo se deshace»⁶⁵. Mas tampoco la ironía romántica ha de detenerse en este momento de *autolimitación*, pues sigue deviniendo —en un segundo salto— voluntad de autonegación y, por tanto, afirmación del entusiasmo artístico (de nuevo autocreación, autodestrucción, y así sucesivamente). Si la poesía romántica es denominada por Schlegel (y también por Novalis) *poesía trascendental*, es porque trata de restablecer la mutua identidad de lo real y lo ideal, pero a partir de la negación de dicha identidad y, especialmente, de la superación (trascendencia) de esta negación en un doble proceso que nace en la *sátira* destructiva de la adecuación, se demora en la *elegía* del Ideal aniquilado en su relación con la realidad, y culmina en la *oda* que expresa la presencia intuida del Ideal en el mundo en cuanto que anhelo y elevada tendencia: presencia que equivale mejor a ausencia y que los románticos aprehendieron más como posibilidad estética (*poesía universal progresiva*) que como posibilidad moral⁶⁶. Por todo ello, únicamente en su forma vacía puede la ironía oponerse al entusiasmo, en contraste con la ironía verdadera, que es siempre entusiasta (*entusiasmo químico*, al decir del propio Schlegel)⁶⁷.

La *romantische Ironie* de que se alimenta esta poesía describe, pues, de una doble negación y de una doble afirmación con respecto a la ironía precedente de la que constante y sucesivamente toma su impulso. De esta forma, dicha ironía constituye, en cada una de sus manifestaciones progresivas, la medida de la superación espiritual del hombre según una acción dialéctica *ad infinitum* en la que el principio de disyunción irónica es trascendido por una ironía superior sintetizante, la cual se crea y se destruye a sí misma en un sinfín de asimilaciones no conclusivas y de negaciones trascendentes:

¿Qué dioses nos salvarán —se preguntaba Schlegel— de todas estas ironías? La única solución sería encontrar una ironía capaz de engullir y devorar todas esas pequeñas y grandes ironías hasta no dejar rastro de ellas (y debo confesar que presiento en la mía una gran disposición para lograrlo). Pero con ello no se conseguiría más que una solución a corto plazo. Pues [...] muy pronto nacería

⁶⁵ Novalis: *Estudios sobre Fichte*..., p. 219. Sobre este aspecto autolimitador de la ironía, cfr. D. Hernández Sánchez: *La ironía estética*, p. 67; y P. D'Angelo: «La ironía», *op. cit.*, pp. 124 y 127-128.

⁶⁶ «Esta poesía comienza como sátira con la absoluta disparidad de lo ideal y lo real, permanece suspendida en el medio como elegía y termina como idilio con la absoluta identidad de ambos»; Fr. Schlegel: *Fragmentos*, pp. 114.

⁶⁷ «Ironie ist chemischer Enthusiasmus», «Ironie ist nicht immer witzig, aber immer enthusiastisch»; ap. Bernard Franco: «Le trait d'esprit, l'ironie. A/ Critique et création», *Le despotisme du goût: débats sur le modèle tragique allemand en France 1797-1814* (Gotinga: Wallstein, 2006), pp. 793-794.

una nueva generación de pequeñas ironías [...] Con la ironía no se juega: sus efectos pueden prolongarse en el tiempo de una forma increíble⁶⁸.

En realidad, la dialéctica de autocreación y autodestrucción no se contenta con la mera destrucción de las ilusiones, pues más bien consiste —tomo aquí las palabras de Daniel Innerarity— «en un trascender la fuerza creadora limitada, elevándose un momento por encima de lo condicionado y presintiendo así la totalidad que se nos escapa irremisiblemente»⁶⁹. La ironía emerge entonces del caos para volver a ese mismo *caos*, que Schelling identificaba con la eterna disputa, es decir, con un estado medio de separación y unificación, con la tensión —sostenida indefinidamente— entre dos fuerzas antagónicas que hacen rodar el juego de la existencia⁷⁰. Sin duda, es esta perfectibilidad infinita, es decir, esta imposibilidad de una síntesis definitiva donde el proceso dialéctico de la ironía encontrare felizmente su detención, lo que a los ojos de Hegel amenazaba con arrasar toda seriedad y, con ella, toda ley moral. Pero entonces, ¿por qué la ironía *absolutamente perfecta* deviene, según Fr. Schlegel, suprema *seriedad*?⁷¹ Desde luego, aquella inapetencia atribuida por Hegel al Yo ensimismado en su pura acción formal negativa no tenía en cuenta esta otra *Aktivität* formadora que, a través de la disolución *en* lo negado (el mundo y hasta el propio yo) de toda negatividad, debía en última instancia afirmar la unidad del ser en su totalidad (doble negación y doble afirmación). En palabras de Novalis:

El *fatum* que nos oprime es la apatía de nuestro espíritu. La ampliación y la formación de nuestra actividad hará que nosotros mismos nos convirtamos en

⁶⁸ Fr. Schlegel: «Sobre la incomprensibilidad», *op. cit.*, pp. 231-232.

⁶⁹ D. Innerarity: «La ironía romántica y su crítica hegeliana», *Hegel y el romanticismo*, p. 194.

⁷⁰ «El estado medio de separación y unificación, ya que no se llega decididamente a ninguno de los dos, es la *disputa*. Las dos fuerzas, cuya relación era en el primer estado del ser un juego armónico de provocación pacífica y recíproca, son conducidas a una disputa cada vez más virulenta porque siguen estando separadas y siguen siendo convocadas a la unidad. Arrancadas de cada nueva unidad, hasta que finalmente surge la adversidad máxima, parecen tener que buscarse no para que sean realmente una, sino para combatirse mutuamente. Pues la fuerza negadora está de acuerdo cada vez con (y favorecida por) la unificación, la fuerza afirmadora está de acuerdo con (y favorecida por) la separación, de tal modo que ninguna obtiene duraderamente la supremacía, sino que cada una vence y es vencida alternativamente»; Fr. Schelling: *Las edades del mundo* (Madrid: Akal, 2002), p. 72. La cercanía del pensamiento nietzscheano a este principio parece clara a la luz del siguiente fragmento póstumo (otoño de 1883): «no veis qué cosa monstruosa es ya *todo* proceso orgánico [esto es, sintético], qué unidad de opuestos. / Volver a precipitarse en las oposiciones tras un ebrio instante de conciliación. / [...] siempre acercarse y siempre huir / el alma, **para la que todo es juego**» (*sic*); Fr. Nietzsche: §17 [40], *Fragmentos póstumos*, p. 104.

⁷¹ Cfr. D. Innerarity: *op. cit.*, p. 193. En nuestro citado trabajo *Estética del caos*, discurrimos más extensamente sobre estos temores del filósofo de Stuttgart. Para dejar clara nuestra postura al respecto, citaré una vez más a Biemel: «No es válida la objeción de que con esto se niega toda consistencia, el derecho, las costumbres, la sociedad, etc. Porque a través de la negación, de la liberación se pide una posición, una nueva experiencia de lo válido. Pero lo válido sólo se hace válido en “el devenir” —para seguir la terminología de Schelling—, sólo se hace válido mientras se realiza en el tiempo. Por no haber visto esto es por lo que Hegel es injusto con los románticos»; W. Biemel: *art. cit.*, p. 47.

nuestro *fatum* [...] cuanto más positivos nos hagamos, tanto más negativo se hará el mundo a nuestro alrededor —hasta que al final no haya ya ninguna negación y nosotros seamos todo en todo⁷².

Si bien, nuestro verdadero interés aquí reside en cómo la ironía romántica termina dando lugar a esa alta filosofía de la existencia que llamamos humorismo, basada en la visión transpuesta no sólo del pensamiento y de lo moral, sino también de la realidad y del propio yo, y superadora de aquella agonía del alma bella que sólo al contacto del amor puede florecer, abrirse al mundo y dejarse polinizar por seres y cosas, impregnar y ser impregnada en el juego más sublime.

Todo humorista es un melancólico. Pero el melancólico no sabe vivir más que en el *presente*, consumiéndose en aquel *aburrimiento de la existencia* y en aquel *hastío del destino*, incapaz de sustraerse a la confusión de sus sentimientos interiores⁷³. Por el contrario, cuando el sujeto concibe la esperanza de consumir algún día «una obra eterna como monumento de su virtud y de su dignidad», es decir, cuando consigue tomarse a sí mismo como objeto de un profundo poetizar-*se*, a partir de entonces sólo podrá vivir en el *futuro*⁷⁴. En ese centro más profundo de la vida que es el espíritu (el cual «se transforma y no quiere rendir cuentas ante sí mismo cuando quiere comprenderse»), el Ingenio «juega invisible con su obra y sólo sonríe suavemente»⁷⁵. Conectando con la idea expuesta al principio del actual apartado, la fuerza suprema que anima esta proyección de la subjetividad hacia una perfectibilidad creativa infinita, rompiendo así el círculo vicioso de las emociones interiores, no es otra que el *amor*, en el que se conjugan «el silencioso anhelo de lo infinito» y «el sagrado goce del hermoso presente»⁷⁶. De ahí que, también para Novalis, el *futuro* equivaliera a un *presente absoluto*⁷⁷. No es difícil columbrar aquí la

⁷² Novalis: *La enciclopedia*, p. 408.

⁷³ Fr. Schlegel: *Lucinde* (Valencia: Natan, 1987), pp. 61-62. La melancolía, pues, suele emerger en las naturalezas contemplativas que —como la del sujeto irónico— han vuelto su mirada hacia su propia vida interior, es decir, «[han] intentado obtener su propia imagen secundaria y siempre inadecuada mediante el desdoblamiento de la reflexión»; V. Jankélévitch: *La aventura, el aburrimiento, lo serio* (Madrid: Taurus, 1989), p. 127.

⁷⁴ Fr. Schlegel: *op. cit.*, p. 65.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁷ Novalis: *op. cit.*, p. 424. El crítico alemán Karl Heinz Bohrer es autor de un interesante trabajo sobre la intemporalidad estético-especulativa del *presente absoluto* como presente *puro* ligado (a la categoría de *mal*) en la conciencia del tiempo expresada muchas veces como *terror* en la poesía moderna desde el Romanticismo hasta la Vanguardia, y cuya razón de ser debe relacionarse con la radicalización del principio de autonomía estética. Vid. especialmente Karl Heinz Bohrer: «La possibilité philosophique de justifier le présent absolu», *Le présent absolu. Du temps et du mal comme catégories esthétiques* (París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2000), pp. 215-223. A colación del concepto schlegeliano de ironía, vid. *ibid.*, pp. 29 *et seq.* Pocos meses antes de suicidarse por el acoso de las fuerzas nazis, Walter Benjamin habló del «tiempo-ahora» (*Jetztzeit*, más allá del mero presente [*Gegenwart*] de la sucesión) como una especie de

idea del eterno retorno de lo vivido como la expresión nietzscheana del *amor fati*, una vez se ha sustituido el ideal elusivo del romanticismo por la más bella expresión de la necesidad (gracias a la cual el poeta-sabio ingresa en lo eterno), a saber, la vida plenamente afirmada, con su alegre baile de sombras y sus metamorfosis de fealdad y de dolor:

Quiero aprender a considerar cada vez más la necesidad en las cosas como lo bello en sí: —así seré uno de los que embellecen las cosas. *Amor fati* (amor al destino): ¡que sea éste mi amor en adelante! No haré la guerra a la fealdad; no acusaré a nadie, no acusaré ni siquiera a los acusadores. ¡Que mi única negación sea *apartar la mirada*! Y sobre todo: ¡quiero no ser ya otra cosa y en todo momento que pura afirmación!⁷⁸

presente místico, pleno, que hace saltar el *continuum* de la historia (luego independiente del tiempo hegemónico y vacío). Vid. W. Benjamin: *Sobre el concepto de historia*, en *Obras*, Libro I / Vol. 2 (Madrid: Abada, 2008). Cfr. Reyes Mate: *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»* (Madrid: Trotta, 2006). Vid. *infra* «3.3.2.5. Eternidad lúdica vs. temporalidad histórica».

⁷⁸ Fr. Nietzsche: § 276, *La gaya ciencia* (Madrid: M. E., 1995), p. 169.

1.4. Juego e ironía: la forma poética del *Witz*

En su mil veces frustrada aspiración a lo Absoluto, el poeta romántico arremete contra los límites del lenguaje a fin de ensancharlos y, en *un ir más allá del juicio* (entendido éste como aquella proposición que expresa lo real), ceder espacio a lo que precisamente el juicio oculta: «Ese lenguaje violentado —concluye Martín Navarro— es la poesía simbólica» iniciada por los románticos¹. Pero también habríamos de considerar la poética del *Witz* como la máxima expresión de esta violencia espiritual a través de los múltiples juegos del ingenio. El espíritu romántico, en efecto, vive como cercado por la materia. Su anhelo por alcanzar lo absoluto es constantemente limitado por el mundo concreto y aparente, de modo que la ironía trágica que surge de esta conciencia aciaga supondrá la aniquilación de la Idea. Para Schlegel, la ironía es aquello que «contiene y provoca a la vez un sentimiento [*Gefühl*] del conflicto indisoluble entre lo condicionado y lo incondicionado, de la imposibilidad y la necesidad de una comunicación perfecta»². De esta manera, la ironía romántica introduce la mediación del *sentimiento* en la reflexión, que Fichte había definido como el movimiento de satisfacción e insatisfacción del Yo con respecto a la infinitud: «Hay originalmente en el Yo una tendencia a llenar la infinitud. Esta tendencia está en conflicto con todo objeto», de modo que el Yo «tiene en sí la ley de reflexionar sobre sí mismo como llenando la infinitud», pero sólo en tanto que él mismo es condicionado por un objeto³. Toda reflexión lo es en función de su objeto (sea éste el *yo* o el *no-yo*); no hay reflexión que no esté condicionada o no dependa de él. El *impulso a la reflexión* es descrito entonces como *impulso al objeto*, que «queda al mismo tiempo satisfecho e insatisfecho por la limitación mediante un sentimiento»⁴. Y este impulso al objeto no puede ser comprendido sin tener presente aquella fuerza de atracción de los opuestos: el amor. La *imaginación* (*Einbildungskraft*), en cuanto que fuerza trascendente hacia el objeto, se postula entonces no sólo como el fundamento de la posibilidad de nuestra conciencia, sino también —y nada menos que— como el bien mayor del hombre⁵. Esta imaginación aparece entonces mediada por el sentimiento que —unificado con la

¹ A. Martín Navarro: «Introducción. El velo del absoluto» a Fr. Schlegel: *Ideas...*, p. 20.

² Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 49.

³ J. G. Fichte: *Doctrina de la Ciencia*, p. 143.

⁴ *Idem*.

⁵ «El bien mayor es la fuerza de imaginación»; Novalis: *Gérmenes o fragmentos*, p. 56.

reflexión— le da tendencia, y que Novalis identifica con el «objeto universal»⁶. En tal sentido, el *impulso a la reflexión* (como *impulso al objeto*) es correlativo al *impulso de juego*.

El poeta romántico, asediado por un conato de *melancolía sublime* que custodia la pérdida del objeto absoluto (a saber, aquella infinitud elusiva que, con todo, permanece como anhelo), llevará hasta el paroxismo esta actividad creadora del supremo órgano espiritual del hombre (acaso desoyendo las advertencias de Kant sobre los riesgos de locura que entrañaría el excesivo ímpetu de la imaginación en su desenfrenada búsqueda de lo absoluto)⁷. El combate será intenso y se desarrollará plenamente en pocos años. ¿Cómo poner límites a aquella fuerza productora, ilimitada en sí misma, en la que se percibe el poderoso aliento de la infinitud? Sin duda, la ironía de Schlegel constituye la más genial respuesta a este dilema, al enfrentar la subjetividad —objetivada— del poeta a la irrealidad de sus producciones, pero de modo que los sucesivos momentos negativos de la autodestrucción no detengan el proceso, sino el siempre renovado impulso a la actividad autocreadora de la imaginación. Es así como la ironía de Schlegel introduce la infinita

⁶ Novalis: *Estudios sobre Fichte...*, p. 131. «El sentimiento parece ser lo primero – la reflexión, lo segundo. [...] En la conciencia tiene que *parecer* como si fuera de lo limitado a lo ilimitado, porque la conciencia tiene que partir de sí misma como de lo limitado – y esto sucede mediante el *sentimiento*»; *ibid.*, p. 44. «Capacidad intuitiva. Fuerza intuitiva. (Imaginación.) / Ésta es, pues, la fuerza que unifica todas las capacidades y todas las fuerzas para el sujeto. / El Objeto es lo producido por el material (sentimiento) y la forma (reflexión), al cual se corresponde aquella capacidad en el yo puro y aquella fuerza en el sujeto – o a través de las cuales es producido libremente. El impulso de ser yo, que ya antes unificaba sentimiento y reflexión, se encontrará, por tanto, en el fondo de esta capacidad y de esta fuerza – impulso intuitivo»; *ibid.*, p. 58.

⁷ «Una cosa está clara. El yo está consigo en la melancolía. La melancolía es su situación en el instante de la autorreflexión»; Christa Bürger & Peter Bürger: «El origen de la Modernidad estética a partir del *ennui*: constant, flaubert y los surrealistas», *La desaparición del sujeto* (Madrid: Akal, 2001), p. 202. Sin embargo, la melancolía, decía María Zambrano (1904-1991), no es otra cosa que la disposición del ánimo a captar señales de algo que se ausenta, y eso que se ausenta —añadimos nosotros— es el propio Yo, de modo que el sujeto de la melancolía es un yo que anhela su Yo: presencia viva de un *sí mismo* que se ausenta. En todo caso, poeta y melancólico comparten el modo en que se consagran a lo inefable para «realizar la inocencia, transformarla en vida y en conciencia: en palabra, en eternidad»; *vid.* María Zambrano: *Filosofía y poesía* (Alcalá de Henares: Ediciones de la Universidad / Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1993), pp. 93-97. Según escribiera el anónimo del s. I, «ni el universo entero basta para satisfacer las ansias contemplativas del espíritu humano: su imaginación trasciende a menudo los límites del universo que lo envuelve», y así a los hombres «la sublimidad los enaltece hasta la majestad divina»; Anónimo: *Sobre lo sublime*, pp. 177 y 179. Pero la *vida verdadera* que anhela el melancólico no puede ser más que pura negatividad, y sólo a través de la destrucción o de la autodestrucción puede el melancólico aspirar a ella. En su excelente ensayo sobre esta afección sublime, Földényi contempla dos opciones vitales que el melancólico ha de barajar: o bien encapsularse en sí mismo y vivir «*para adentro*», o bien caer en una suerte de procrastinación improductiva, esto es, ir y venir de una actividad a otra, sin llevar a término ninguna de ellas y manteniendo así un estado de inquieta insatisfacción. En cualquier caso, concluye el ensayista húngaro, «la realización de la posibilidad de destrucción latente en todo es lo único que da sentido a la vida melancólica»; László F. Földényi: *Melancolía* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2008), p. 325-326. Pero la imaginación actúa en el sentido contrario, en un crearse o producirse el espíritu a sí mismo. Por tanto, imaginación y melancolía son la cara y la cruz de una misma moneda que el poeta romántico endilga al Caronte espiritual. Su viaje es de ida y vuelta: desde el yo interior hacia el mundo, desde la irrealidad hacia la realidad, desde lo finito hacia lo infinito y viceversa, en un eterno cruzar y descruzar el río trágico de la ironía.

posibilidad de *juego* en el seno de la relación conflictiva que el hombre experimenta entre la viva conciencia de su destino inmortal y los limitados instrumentos de que dispone para cumplirlo (siendo el arte el más noble y elevado de tales medios). El juego es, por lo tanto, una actividad consustancial a la reflexión, del mismo modo que el *Witz* constituye la forma específica de la ironía. Luego ironía y *Witz* son categorías complementarias, íntimamente relacionadas en virtud de la «unidad siempre cambiante del pensamiento» adonde debía desembocar el *libre juego de las facultades* con que el kantismo hubo fraccionado el espíritu del hombre: la ironía —ha señalado Roger Ayrault— no sería nada sin la materia que le aporta el *Witz*, del mismo modo que éste nunca alcanzaría la expresión auténtica «sans le travail de limitation, par décomposition en éléments simples, qu'opère l'ironie sur la matière qu'il lui livre»⁸. Así resulta que todo verdadero *genio*, además de *genial*, ha de ser *ingenioso* (*witzig*), pero serlo involuntariamente —como la propia genialidad— para no hundirse en la mera arbitrariedad *a toda costa* del *Witz* forzado o artificial (*Witzelei*). Por tanto, la ironía romántica sólo puede arrogarse un *Witz* sublime en cuanto que supremo arte combinatorio que trasciende la mera accidentalidad del *Witz* y del propio *genio* que lo asume. En efecto, semejante principio formal (*Formprinzip*) se presenta como una capacidad innata que puede y debe cultivarse; una especie de *ars combinatoria* donde cabe cuanto el poeta guste de producir con su poderosa inventiva, como si el espíritu se manifestara en cada una de las formas escogidas, mas siempre *naturalmente*, es decir, sin fingimiento ni artificiosa afectación; o dicho de otra manera, como atributo de la genialidad⁹. Ahora bien, ¿existe algún precedente sobre el que podamos fundamentar nuestro análisis del juego de ingenio (*Witz*) como forma específica de la ironía?

⁸ Roger Ayrault: *La Genèse du romantisme allemand*, Vol. III (París: Aubier / Éditions Montaigne, 1969), pp. 178 y 179.

⁹ «El espíritu se manifiesta incesantemente en lo ingenioso [*witzig*] – cuando menos, lo que va reapareciendo de nuevo bajo una forma distinta»; Novalis: *op. cit.*, p. 206. Para Friedrich Schlegel, el genio no depende de la arbitrariedad, sino de la libertad, exactamente al igual que el *Witz*: «Se debe exigir genio de todo el mundo —continúa diciendo el joven Schlegel en uno de sus "Fragmentos críticos" (1797)—, pero sin esperarlo; un kantiano lo llamaría el imperativo categórico de la genialidad»; Fr. Schlegel: *op. cit.*, p. 29. «Hay que tener ingenio, pero no querer tenerlo, porque en ese caso surge la agudeza afectada, que es el estilo alejandrino del ingenio»; *ibid.*, p. 65. A tenor de ello, podemos rechazar el precipitado reduccionismo de Joseph A. Dane, quien, probablemente más atento a la concepción de ironía de August Wilhelm Schlegel que a la de su hermano Friedrich, y siguiendo la línea parahegeliana de Kierkegaard, supedita la ironía romántica a un supuesto elitismo, de modo que el poeta querría situarse jerárquicamente por encima del común de los lectores; *vid.* J. A. Dane: *The Critical Mythology...*, p. 81. Sobre la referencia a August Wilhelm Schlegel, éste escribía en sus célebres *Cursos*: «quand un poëte pousse l'art jusqu'à nous faire voir le côté moins brillant de la médaille, il se met dans une secrète intelligence avec l'élite de ses lecteurs ou de ses spectateurs, en leur montrant qu'il a prévu leurs objections, et qu'il y a même accédé d'avance»; A. W. Schlegel: *Cours de littérature dramatique*, Vol. II, p. 390. Por su parte, Kierkegaard hablaba de «una cierta superioridad» del poeta irónico que se esforzará en que su obra no sea del todo entendida —o al menos no en un sentido literal—, y así la mera presencia de la ironía importa una mirada de desprecio con respecto al discurso abierto y llano, de comprensión inmediata; S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, p. 276. Es Aristóteles (y

Remontándonos a *La educación estética del hombre* (1795), publicada por Friedrich Schiller (1759-1805) en el año de eclosión del Romanticismo, el juego estético aparece como la categoría absoluta en que las contradicciones filosóficas de la época debían resolverse¹⁰. Pertrechado de formalismos kantianos, Schiller tomó como punto de partida más o menos implícito la célebre definición del *juicio estético* que poco antes hubo ofrecido el filósofo de Königsberg: «el libre juego de la imaginación y del entendimiento (en cuanto éstos concuerdan recíprocamente, como ello es necesario para un *conocimiento en general*)»¹¹. En virtud del juicio estético como principio constitutivo del sentimiento, el instinto (que constituye el primer impulso) debía en última instancia someterse a lo moral (segundo impulso)¹². Sin embargo, esta aparente resorción del dualismo resultaba demasiado unilateral a los ojos de Schiller, quien formularía un tercer impulso que, permitiendo la realización de lo infinito en lo finito, resolviera de paso el sistema de dualidades kantianas (forma / materia, razón / instinto, etc.): el *impulso de juego*. Para aprehender el ideal (*i. e.*, el contenido puramente formal, lo infinito), es preciso partir desde la materia, desde lo concreto, en vez de hacerlo desde la Idea, pues si el hombre se

no Platón) la referencia de esta lectura de la ironía como fingimiento y, por tanto, como forma velada de jactancia (esta la cual se atiene al principio de superioridad); *vid.* Aristóteles: *Ética nicomaquea* (Buenos Aires: Colihue, 2007), p. 70.

¹⁰ Marchán Fiz ve en esta obra el eslabón que une la estética kantiana y la romántico-idealista; *vid.* S. Marchán Fiz: «El paradigma antropológico y la utopía de la "mediación" estética», *La estética en la cultura moderna...*, pp. 77 *et seq.* A pesar de la escasa atención que se le ha dedicado hasta fechas recientes, esta obra de Schiller no sólo significó uno de los hitos más importantes en la evolución moderna de la filosofía del arte. De hecho, debió ser la principal referencia del máximo pedagogo del Romanticismo, Friedrich Fröbel (1782-1852), autor de *La educación del hombre* (1843). *Vid.* Gilles Brougère: «Fröbel et la mise en pratique de la conception romantique», *Jeu et éducation* (París: L'Harmattan, 1995), pp. 86-92. Prueba de la indiferencia (cuando no del recelo) que la obra de Schiller ha inspirado a diversos autores, Habermas le dedicó apenas un breve excursus en un ensayo de 1985; *vid.* J. Habermas: *El discurso filosófico de la modernidad*, pp. 62-67. Por su parte, Adorno se oponía a las tesis de Schiller en la medida en que, para el crítico de Frankfurt, «[en] el carácter específico del juego, el arte se alía [...] con la falta de libertad»; *vid.* Th. W. Adorno: *Teoría estética*, pp. 419-420. Asimismo, Gadamer criticará el subjetivismo estético de Schiller —y de Kant— aduciendo la necesidad de remitirnos al modo de ser de la obra de arte, y no al estado de ánimo del sujeto de la experiencia estética, *i. e.*, a la «subjetividad que se activa a sí misma en el juego»; H.-G. Gadamer: *Verdad y método*, p. 143.

¹¹ I. Kant: § 9, *Crítica del juicio*, p. 131. Este libre juego no se explica sin el concepto de *desinterés*, a su vez relacionado con la falta de preocupación acerca de la existencia de la cosa (§ 5). Precisamente este desinterés estético, en palabras de Marchán Fiz, «permite una epifanía [del objeto] en su plenitud formal, activa los mecanismos lúdicos, el juego libre de las facultades que acompaña a la contemplación pura, libre, desinteresada, del placer estético»; S. Marchán Fiz: «El desinterés estético, la universalidad y el sujeto privado», *La estética en la cultura moderna...*, p. 67. Sobre la presencia de la idea de juego en la filosofía de Kant, *vid.* Mihai I. Spariosu: «Immanuel Kant: Philosophy and/or Play?», *Dionysus reborn: Play and the aesthetic dimension in modern philosophical and scientific discourse* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1989), pp. 33-53.

¹² «La espontaneidad en el juego de las facultades de conocimiento, cuya concordancia encierra el fundamento de ese placer, hace el concepto pensado aplicable en sus consecuencias para instituir el enlace de la esfera del concepto de la naturaleza con la del concepto de la libertad, en cuanto favorece al mismo tiempo la receptividad del alma para el sentimiento moral» I. Kant: «Introducción», *op. cit.*, pp. 110-111.

convirtiera en pura Forma desaparecería la persona misma¹³. Por consiguiente, lo absoluto (la Idea) debe dejarse limitar de algún modo para poder manifestarse en lo sensible.

En principio, y según afecte al objeto o al sujeto de la representación, existen dos consecuencias primordiales de la incapacidad del hombre a la hora de aprehender el ideal: por un lado, la negación de este ideal como contenido absoluto; por otro, la falta de carácter del sujeto (su ignorancia, o bien su pasividad de espíritu y de pensamiento, defectos que a priori lo inhabilitan para alcanzar el ideal). Ahora bien, si el individuo, gracias a la libertad que le confiere la belleza por medio del arte, encuentra su propia autonomía y asume su carácter finito, llenándose no obstante de contenidos o valores concretos, entonces podrá poseer una realidad auténtica que le permite participar de aquel infinito ideal. ¿De qué modo es esto posible? Según Schiller, gracias al *impulso de juego* dirigido a «suspender el tiempo *en el tiempo*, a juntar el devenir con el ser absoluto y la variación con la identidad»¹⁴.

Dicho impulso, igual que sucede con la ironía, se inscribe en el contexto de las ideas estéticas. Ciertamente es que entre ambos conceptos existen diferencias notables, como el hecho de que la ironía de Schlegel (cuya exposición teórica aparece menos lastrada de retórica kantiana) prescinde del paso intermedio de la constricción (sustituyéndolo por una negación autodestructora), o de que el impulso de juego no remite al fenómeno de la reflexión ni a la cuestión de la autoconciencia (*Selbstbewusstsein*) conquistada por el *Yo* idealista-romántico. Sin embargo, también existen notables coincidencias entre ambas categorías, especialmente sobre la base de la relación fundamental antes señalada entre lo finito y lo infinito. Por un lado, lo finito en contacto con lo infinito de la forma se vuelve *pequeño*, insignificante, irrisorio. Por otro, lo infinito de la necesidad en contacto con el mundo de las sensaciones se torna *ligero*. De un lado tenemos la ironía de una realidad degradada y de la imposibilidad de participarle lo infinito; de otro, asistimos a la devaluación burlesca del ideal en contacto con las contingencias sensoriales. Tal como el propio Schiller explica en otro lugar, la causa de la imposibilidad del hombre para establecer una íntima armonía entre sus dos impulsos no es otra que la inalterable estructura orgánica de su naturaleza sensible: «Son las condiciones físicas de su existencia

¹³ Bien es cierto que, hundiéndose en la materia, la conciencia corre el riesgo de diluirse en lo aparente, si bien este peligro es menor comparado con el de su disolución en la necesidad de la forma pura. *Vid.* Friedrich Schiller: *La educación estética del hombre* (Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1952), p. 71.

¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

misma las que se lo impiden»¹⁵. Pero el hombre que aspira al ideal entra —por ello— necesariamente en conflicto consigo mismo: «ni su saber ni su obrar pueden bastarle. Lo que exige de sí es un infinito, pero todo lo que hace es limitado»¹⁶. De este modo describe Schiller, aun sin saberlo, el momento de escisión esencial que dará origen a la ironía romántica en su primer momento de negación infinita. Ahora bien, merced al impulso de juego —añade— le es posible al hombre aligerar la responsabilidad y el peso de la Forma, hacer de ella una experiencia sensible, tomar en serio cada una de sus obras, llenarse de contenidos y participar *sensiblemente* de la Idea. ¿Cómo exactamente? Mediante la paradoja (otro de los elementos que emparentan inequívocamente el impulso de juego con la ironía). Veamos.

El *impulso sensible* (regido por la naturaleza) y el *impulso formal* (regido por la razón) constriñen unilateralmente el espíritu, cada uno en un sentido. En cambio, el *impulso de juego* constriñe el espíritu tanto física como moralmente, de lo que Schiller deduce que «suprimiendo toda contingencia, suprimirá también toda constricción y pondrá al hombre en libertad, tanto física como moralmente»¹⁷. Desde este punto de vista, aquella alma cuya inclinación natural armoniza con el ideal (la misma que Hegel atribuyó peyorativamente al sujeto de la filosofía del *Sollen*, el *alma bella*) es la mejor preparada —según Fichte— para trascender la oposición de los dos impulsos fundamentales antes aludidos, pues en ella éstos se adaptan mutuamente de una manera espontánea y libre. En tanto su propia naturaleza se adecúa sin coerción alguna a lo moral, el alma bella puede entonces «abandonar sin temor la dirección de la voluntad al afecto», sin correr nunca el peligro de incurrir en contradicción con sus decisiones. De ello se colige, asimismo, que el alma bella es la que más claramente muestra su impulso de juego y la más próxima siempre a la belleza, pues participa de una visión estética de las cosas¹⁸.

¹⁵ *Id.*: *Sobre la Gracia y la Dignidad*; seguido de *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental* (Barcelona: Icaria, 1985), p. 47.

¹⁶ *Id.*: *Sobre Poesía ingenua...*, p. 152. Recordemos esta cita de Novalis: «Buscamos por todas partes lo incondicionado y encontramos siempre sólo cosas»; Novalis: *op. cit.*, p. 199. También en *id.*: «Granos de polen» (1797-1798), en *Fragmentos para una teoría...*, p. 49.

¹⁷ Fr. Schiller: *La educación estética...*, pp. 74-75.

¹⁸ *Vid. id.*: *Sobre la Gracia...*, p. 45. Según Fichte, sólo al alma bella —en la que coinciden *ideal* e inclinación natural— le es propio ver los objetos estéticamente: «La ley moral ordena absolutamente y reprime toda inclinación natural. Quien la considera así se comporta para con ella como un esclavo. Pero ella es también el Yo mismo; proviene de la profundidad íntima de nuestro propio ser, y si le obedecemos, nos obedecemos a la postre a nosotros mismos. Quien la considera así, la considera estéticamente. El espíritu bello ve todo por su lado bello, ve todo libre y vivo»; en J. G. Fichte: «Sobre los deberes del artista estético», *Filosofía y estética* (Valencia: Universitat de Valencia, 1998), p. 222. Por su parte, Hegel reaccionaba airadamente contra la filosofía del *Sollen* (es decir, del «deber ser» como *desiderátum*) inaugurada con la Ciencia de Fichte e inmediatamente adoptada por los primeros románticos, especialmente Schlegel y Novalis. Se trata de la filosofía «du pur souhaitable, de l'aspiration indéfinie et vague, du perpétuel au-delà»; Franz

El *impulso de juego* de Schiller entrañaría, pues, el reconocimiento de los dos impulsos anteriores, considerados ya no aisladamente, sino sometidos a un tercer impulso a modo de garante de la autonomía de la conciencia individual frente a toda determinación instintiva o necesaria, natural o moral. Este impulso de juego ha de ser entendido transcendentemente: no en términos exclusivos de determinación natural (como venía siendo el caso del *alma bella* que, partiendo de la materia, conservaba aún un mínimo de coerción de la naturaleza), sino también por su orientación hacia la idea suprema de belleza (aunque tampoco exactamente como el alma sublime, que parte de la pura forma ideal). En definitiva, debe haber en el espíritu un *doble* impulso de juego: el que se da en la vida real y el que construye la razón¹⁹. En el *alma lúdica*, diríamos, la belleza se hermana con la libertad, desapareciendo así toda constricción —material o formal— que impidiera la plena realización del hombre en la esfera de su felicidad.

En la tesis de Schiller encontramos las reminiscencias propias del pensamiento ilustrado, en tanto se nos presenta el arte como un medio para resolver el problema de la libertad²⁰. Pero si el prerromántico atribuye al arte una función social y política de primer orden, lo hace sólo en la medida en que aquél, situado al margen de la vida práctica, no responde a las leyes del encadenamiento²¹. Desarrollando de este modo el juicio estético de Kant, la gran contribución de Schiller a la teoría y praxis estética moderna consistió en identificar arte y juego como esferas de la plena realización del hombre al margen de cualquier otra determinación ajena a los designios de la belleza (que Schlegel tenía por «una de las formas de actividad originarias del espíritu humano; [...] *factum* eterno y transcendental»²²): «Porque, digámoslo de una vez, sólo juega el hombre cuando es hombre

Grégoire: «L'attitude hégélienne devant l'existence», en *Revue Philosophique de Louvain*, n° 30, Vol. 51, 1953, p. 188. Dicha filosofía y la sensibilidad que la soporta se basan en el valor supremo de la búsqueda de un Absoluto trascendente (inaprensible, no actual), esto es, en el encarecimiento del anhelo por sí mismo, de la aspiración nostálgica (*sehnen*) hacia un puro más allá que las lejanas brumas del infinito misteriosamente guardarían, pero cuya plenitud inmanente nunca se realiza porque al sujeto romántico no le interesan las realidades sino el espectáculo de su propia interioridad anhelante: «Seul vaut l'inaccessible en tant que tel, et l'unique satisfaction acceptable résidera dans l'ardeur même de l'insatisfaction»; *idem. Vid. id.: Études Hégéliennes. Les points capitaux du Système* (Paris-Louvain: Publications Universitaires de Louvain, 1958), p. 2. Pueden también consultarse J. Wahl: *Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel* (Paris: Rieder, 1929), pp. 80-97; y Rüdiger Safranski: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (Barcelona: Tusquets, 2012), pp. 212 *et seq.*

¹⁹ «La belleza que se da realmente en la vida real es la que corresponde a ese impulso de juego que hallamos por lo general en la vida real; pero el ideal de la belleza, que la razón construye, exige un impulso ideal de juego, que, en todos sus juegos, debe el hombre tener muy presente»; Fr. Schiller: *La educación estética...*, p. 80.

²⁰ «Para resolver en la experiencia este problema político hay que tomar por la vía estética, porque es a través de la belleza como se llega a la libertad»; Fr. Schiller: «Carta I», *op. cit.*

²¹ Cfr. P. Bürger: *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987), p. 99.

²² Fr. Schlegel: *op. cit.*, p. 121.

en el pleno sentido de la palabra, y *sólo es plenamente hombre cuando juega*. Esta afirmación [...] servirá de cimiento, yo os lo prometo, al edificio todo del arte estético y del, más difícil aún, arte de la vida»²³. La utilidad del juego, como la del arte, consiste en acrecentar el *impulso de ser* del hombre como realidad autónoma en el ejercicio de su libertad.

Para deducir estéticamente el concepto de utilidad me remitiré a otro de los nombres ilustres del *Sturm und Drang* anteriormente citado, Goethe, quien escribió: «La realidad, en su utilidad máxima [*höchsten Nützlichkeit (Zweckmäßigkeit)*], deviene además bella»²⁴. Esta proposición, que aparentemente invoca uno de los principios básicos de la ética heteronomista de la Ilustración (período en que la poesía, y en especial la poesía lírica, fue arrinconada por otros géneros mejor dotados para la función didáctica), encierra sin embargo un juicio fundamental acerca de la naturaleza autotélica del arte desde un prisma moderno (siendo la Modernidad el período en que la poesía gozó de mayor prestigio entre los estetas, literatos e intelectuales más diversos). Para que la realidad devenga bella, primero ha de ser «útil» (*Nützlich*), o mejor, «adecuada [a un fin]» (*Zweckmäßig*), y siempre que esta adecuación sea en grado sumo (*höchsten*). Ahora bien, desde un punto de vista protorromántico, únicamente aquello que se adecúa a un fin elevado e inmanente, muy por encima de los intereses vulgares de la praxis dominante, puede constituirse en fuente de belleza: así sucede con la poesía, cuya utilidad se basa en la satisfacción de una necesidad espiritual de carácter estético (no así religioso, aunque puede incluir ambos), que supera con creces el límite siempre profano entre lo útil y lo inútil. Ello explica que a menudo la poesía, portadora de un renovado misticismo que trasciende dicha frontera, esté traspasada por el trémulo misterio de lo sagrado primitivo ([re-]produciendo ya las vibraciones sensuales de una inteligencia gozosa en la contemplación del mundo, ya las sacudidas extáticas de una intuición sublime), no sólo en oposición a lo prosaico y a lo profano (sometidos a la urgencia de la necesidad en el tiempo), sino también a lo religioso anquilosado en un ritualismo de superstición, carente de verdadera espiritualidad y que, so pretexto de ofrecer garantías de bienaventuranza eterna, desempeña una clara función de salvaguarda moral o, en última instancia, de preservación de las estructuras jerárquicas que

²³ Fr. Schiller: *op. cit.*, p. 81. Esta asociación de ideas seguirá vigente en la conciencia estética vanguardista: «L'art est indispensable à l'homme : les jeux des enfants le prouvent» ; Max Jacob: *Art poétique* (París: Chez Emile-Paul frères, 1922), p. 46.

²⁴ «Realität in der höchsten Nützlichkeit (Zweckmäßigkeit) wird auch schön sein»; J. W. Goethe: *Maximen und Reflexionen*, en *Werke XII* (Hamburg: Christian Wegner, 1963), 744/1108 Hecker; *ap.* T. Aizpún: «El genio romántico y la búsqueda de unidad», en D. Romero de Solís & J. B. Díaz Urmeneta (eds.): *op. cit.*, p. 19. Preferimos esta traducción a la de Juan del Solar para la edición de Edhasa: «La realidad también será bella en la *más alta* utilidad (funcionalidad)»; J. W. Goethe: *Máximas y reflexiones*, p. 233.

sostienen el poder de las clases dominantes²⁵. Pero es que, además, incluso aquellos poemas aparentemente —por su forma o por su contenido— «desacralizadores» siguen apuntando, en el fondo, a una realidad que el poeta siente como superior, permitiendo a la ironía romántica desplegar su doble juego de máscaras a fuerza de secularizar los mitos y mitificar lo real: toda herejía poética es origen de una nueva sacralidad; del cadáver de los viejos dioses se nutre el humus de los dioses futuros²⁶.

Cierto es que el concepto de utilidad se basa en el imperativo hipotético por el cual toda acción es un medio *necesario* para la consecución de un fin. Responde, pues, a un impulso de finalidad por el que alguien (sujeto), por medio de algo (instrumento), trata de cumplir un fin dado: la satisfacción de una determinada necesidad (objeto). Así, decir que una acción «tiene por objeto» una concreta consecución, equivale a decir que «tiene como finalidad» dicho logro. Por tanto, la utilidad es el valor atribuido a un instrumento (útil como medio de satisfacción (no siempre placiente, pues algo puede ser útil sin ser placentero) de un objeto considerado eventual o absolutamente necesario por el sujeto. Dicho concepto implica un estado de separación-oposición entre éste y el objeto al que se dirige, espacio que hace posible la mediación instrumental. Pero el arte, en un sentido romántico, se corresponde precisamente con aquella dimensión humana que trasciende la oposición *sujeto / objeto*, cuya amoroso vínculo desprende los destellos de un placer superior (tal como pone de manifiesto, verbigracia, la noción estética de la *Einfühlung*²⁷).

De este matiz se deduce que la utilidad depende en gran medida de la condición de los términos (sujeto / objeto) y de la calidad de la relación según la esfera de aplicación del concepto. Así pues, existen principalmente tres clases de utilidad en función del valor en que se fundamentan: la pragmática (adecuada a lo útil en su acepción vulgar), la moral (adecuada a lo bueno) y la estética (adecuada a lo bello). La utilidad moral y la utilidad estética hacen referencia a valores superiores, si bien esta última se separa de las otras dos hasta el punto de que, a menudo, caemos en la tentación de no considerarla propiamente una utilidad. Un análisis profundo y detenido del hecho estético nos muestra que el arte es

²⁵ En este sentido, con Gottfried Benn, la poesía es «celebración de lo *numinoso* en sí, abstraído de toda circunstancia y privado de toda referencia profana»; *ap.* César Antonio Molina: *Sobre la inutilidad de la poesía* (Madrid: Huerga & Fierro, 1995), p. 56. Puede verse el texto íntegro de la conferencia de Benn («Probleme der Lyrik») en Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik: späte Reden und Vorträge* (Stuttgart: Klett-Cotta, 2011).

²⁶ Sobre esta aparente paradoja, *cfr.* Cesáreo Bandera: «¿Qué es lo sagrado?», *El juego sagrado: Lo sagrado y el origen de la literatura moderna de ficción* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997), pp. 23-30. *Vid. infra* «2.2.7.4. Misticismo profano y disolución del yo» y «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna».

²⁷ *Vid.* Juan Plazaola Artola: «La estética de la endopatía», *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2008), pp. 169-176.

inútil no porque carezca de utilidad, sino porque el artista, cuando produce espontáneamente su obra de acuerdo con una necesidad interior, se ha olvidado de ella: la utilidad del arte, en definitiva, sólo se deja limitar por la libertad (y en este caso, como ocurre con el genio, libertad y necesidad se concilian). Bien podemos entender, pues, esta utilidad (o inutilidad) del arte como una *utilidad pura y absoluta*, que es la que también atañe al fenómeno lúdico. El arte sería entonces, junto al juego, el más útil de todos los productos humanos por cuanto no responde prioritariamente a ninguna utilidad ajena a su propio designio: lo bello como valor supremo e incondicionado. Para ser bella, la realidad ha de ser poética, es decir, ha de responder a un fin auto-referenciado, producir su propio objeto de acuerdo a una utilidad máxima. Cuando la realidad constituye —en sí misma y por sí misma— su fin, sin que nada en ella se desligue de la corriente interna de su propia telicidad, deviene poética y, por tanto, bella (es decir, adecuada a sí misma)²⁸.

Algo es útil en tanto que es valioso y es valioso en tanto que es útil. Una utilidad máxima implica, por tanto, un valor máximo. Pero el objeto estético sólo es bello en la medida en que se rige por sus propias leyes (estéticas), las cuales reclaman la atención sobre el instrumento (la obra de arte), a la vez que hacen abstracción del sujeto (cuya individualidad se disuelve en un yo poético universal) y del objeto (a saber, el complejo de reacciones subjetivas —habitualmente inconscientes, aunque susceptibles de despertar a la conciencia por medio de la reflexión— que participan de la emoción estética). De aquí se infiere que en la experiencia artística, la subjetividad (de la que nada escapa) se demora en la obra de arte (el instrumento) en cuanto que *médium* absoluto, descubriendo cada vez —si se me permite parafrasear a Eliot— *nuevas variaciones de la sensibilidad*²⁹. En conclusión, el arte es útil sólo como instrumento de la libertad del artista (que la siente como una necesidad absoluta) y sólo en la medida en que éste ha hecho abstracción de toda utilidad: para el poeta romántico (modernismo, poesía pura, vanguardia...), ninguna función extraestética debe ser consciente o deliberadamente asumida (ni siquiera aquélla

²⁸ Estas ideas calarán muy hondo en la conciencia estética moderna de la que son portadores los poetas afines a la poesía pura y la vanguardia histórica. En 1927, José Bergamín publicaba para la revista *Verso y Prosa*: «[La] forma poética —arte poético, prosa y verso, poesía pura— es el *poema*, y existe, fuera de toda otra realidad, por sí misma —y para sí misma— por sí sola. La sola realidad poética es la poesía; la acción y la pasión poéticas tienen sus razones propias —razón única— de existir: la razón poética»; J. Bergamín: «Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presenta como arte», en *Verso y Prosa*, n° 8, agosto de 1927, p. 4. Puede verse en J. Bergamín: *El pensamiento de un esqueleto. Antología periodística*, Tomo I, publicado por la revista *Litoral*, n°s 142-144, Málaga, 1984 (selec. y comentarios de Gonzalo Peñalva Candela), p. 113.

²⁹ T. S. Eliot: «La función social de la poesía» (1943), en *Sobre poesía y poetas* (Barcelona: Icaria, 1992), p. 17.

ligada a los méritos literarios y a la conquista de una más o menos merecida celebridad)³⁰. Ello no refuta la *función social* de la poesía como producto de cultura (en el sentido que Eliot le atribuye), pero sí la tesis según la cual aquélla ha de ser una función nuclear de toda creación poética³¹.

Decía el gran renovador de la poesía francesa del XIX a título póstumo y precursor del Surrealismo, Lautréamont: «La poesía debe tener como fin la verdad práctica. [...] Un poeta debe ser más útil que ningún otro ciudadano de su tribu. [...] Estamos lejos [...] de las imaginaciones emancipadas»³². De esta forma parecía contradecir la belleza grotesca, *sit venia verbo*, y desrealizadora propuesta como modelo en los *Cantos*. Sin embargo, creemos que no se han de tomar excesivamente en serio estas enfáticas afirmaciones, so reisco de obviar el elemento autoirónico que las cruza. En cualquier caso, es posible hallar una línea de secreta coherencia que nos permita avanzar en la cuestión aquí planteada. «Únicamente en virtud del impulso práctico —decía Fichte— existen para nosotros los objetos», luego dicho impulso está en cada caso limitado por un objeto, y a consecuencia de esta limitación el sujeto *pone* dicho objeto³³. Si el objeto es modificado por el sujeto de modo que se amplíen los límites del impulso, dicho impulso pasa de un estado de *reposo* a un estado en *movimiento*: «Yo pongo, digamos, esa modificabilidad, y determinado en ese caso su *finalidad*, su *utilidad para los fines que quiera*, los fines que uno quisiera proponerse con el objeto»³⁴. Piénsese entonces en un objeto infinito y se estará pensando en términos de utilidad poética según las tesis del Romanticismo germánico. No en vano, para Fr. Schlegel, la poesía romántica, «que no hace otra cosa que aspirar a lo infinito, desdeña la utilidad y la cultura mundanas»³⁵. Ello parece confirmarse a la luz de estos versos de Hölderlin: «donde olvidamos la necesidad y el tiempo / y del escaso provecho /

³⁰ Escribía otro de los protagonistas de la Pléyade del 27, Gerardo Diego (1896-1987), en un texto de 1928 publicado en el número 5 de la revista *Carmen* (dirigida por el propio Diego): «La Poesía es inútil, y, por lo tanto, necesaria. No es un artículo de lujo; es un artículo de primera — y de última — necesidad. El que prescinde de ella, vive entregado a todo linaje de sustitutivos y supercherías, al demonio de la Literatura, que es sólo el rebelde y sucio ángel caído de la Poesía»; Gerardo Diego: «Defensa de la poesía» (1928), *Obras completas: Prosa*, Tomo VI, Prosa Literaria, Vol. I (Madrid: Alfaguara, 2000), p. 189.

³¹ Decía el poeta y crítico anglo-estadounidense que, «a la larga, el hecho de que se lea y disfrute o no la poesía tiene repercusiones en el habla, en la sensibilidad, en las vidas de todos los miembros de una sociedad, en todos los miembros de la comunidad, en el pueblo entero; y hasta las tiene, de hecho, que conozcan o no los nombres de sus grandes poetas. En la periferia más lejana la influencia de la poesía es, por supuesto, muy difusa, muy indirecta y muy difícil de demostrar»; T. S. Eliot: *op. cit.*, p. 19. Los discursos estéticos de la praxis realista hacen referencia constante a esta periferia.

³² Lautréamont: *Poesías*, pp. 66-67.

³³ J. G. Fichte: *Ética* (Madrid: Akal, 2005), p. 216.

³⁴ *Idem.*

³⁵ Fr. Schlegel: *op. cit.*, p. 199.

nunca medimos el margen, / allá, allá digo que estoy»³⁶. Así por tanto, el sujeto que aspira a dicho objeto infinito debe autotranscenderse para poder aspirar a éste (de ahí la importancia del Yo absoluto en el origen de la teoría estética romántica). Y así, teniendo en cuenta que libertad e infinitud son atributos del genio, la ironía, que encierra la infinitud de la reflexión en el libre despliegue de sí misma, se convierte durante en una potencia genial y lúdica.

Asumamos igualmente, por lo pronto, que el criterio de aplicabilidad —como decía Novalis— «es la característica de la utilidad lógica»³⁷. Por consiguiente, una utilidad supralógica y superracional (que es la utilidad estética) nos obliga a elevarnos por encima de dicho criterio. Un arte aplicado se convierte entonces en un producto servil, ya que el arte, como fuente de belleza, ha de ser una realidad autónoma en donde la suma utilidad consiste en la adecuación de dicha realidad a su propia finalidad inmanente. Esta quiebra de la lógica ilustrada de los fines procedía de la definición kantiana de belleza: «*Belleza* es forma de la *finalidad* de un objeto en cuanto es percibida en él *sin la representación de un fin*»³⁸. La *finalidad formal* se presenta entonces como el gran principio *a priori* (en tanto que el objeto deja de predicarse con relación a un concepto previo y, por consiguiente, pasa a ser considerado —en ausencia de todo nexo tradicionalmente utilitarista— causa, determinación y fundamento de su posibilidad) de la estética trascendental que marcó el inicio de la incipiente poesía moderna³⁹. En el contexto de semejante revolución estética, la filosofía, en tanto que «belleza lógica» (*logische Schönheit*), se convierte en la verdadera patria de la ironía de Schlegel y en el modelo de una poesía que, consciente o inconscientemente, trataba de elevarse a su altura⁴⁰. Esta belleza lógica sólo se alcanza por medio de la ironía que dibuja en el espíritu un arabesco de ideas desinteresadas, puramente formales y, en suma, inútiles. Pero también la poesía se erige en modelo de una nueva filosofía, sensual e imaginativa: toda Lógica, para ser bella, ha de poetizarse, esto es, trascender la racionalidad de los medios y de los fines a partir de la irónica confusión de ambos términos. La fuerza formadora (*bildende Kraft*) del órgano de la Filosofía que

³⁶ Fr. Hölderlin: «Diotima», *Poemas*, p. 71.

³⁷ Novalis: *La enciclopedia*, p. 40.

³⁸ I. Kant: § 17, *op. cit.*, p. 152.

³⁹ Marchán Fiz describe cómo la finalidad formal-subjetiva de Kant se rebela no sólo contra la *finalidad objetiva externa* (ésta en relación con la «funcionalidad» e «instrumentalización» del arte desde la premisa de una utilidad práctica), sino también contra la *finalidad objetiva interna* presente en el ideal neoclásico de *perfección*, esto lo cual —bajo mi punto de vista— abría el camino a la *progresividad* infinita de la poesía romántica formulada por Schlegel en torno a su concepto de ironía. Vid. S. Marchán Fiz: «La forma entre el purismo de la perfección y el funcionalismo», *La estética en la cultura moderna...*, pp. 61-66.

⁴⁰ Vid. Fr. Schlegel: «Fragmentos críticos», *Fragmentos*, pp. 34-35. en *id.*: «Fragmentos del Lyceum», en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p. 74.

deviene estética debe hacerse una con la fuerza estética (*aesthetische Kraft*) del órgano de la Estética que deviene especulativa, siendo como es la belleza *Idea unificadora* o *idealidad de la Idea* «en tanto que *releva* todas las oposiciones orgánicas»⁴¹.

Sólo la realidad en su máxima adecuación a un fin (según un impulso de finalidad por el que aquélla se ve impelida a cumplir un objeto absolutamente necesario) deviene además bella: tal es el caso de los juegos sagrados del arte. Teniendo en cuenta que lo bello romántico importa siempre el atributo de la libertad, dicha *utilidad máxima* consiste en la adecuación a un fin que la realidad produce necesaria y libremente. Se trata, pues, de una utilidad puramente formal, no determinada por nada que escape a la realidad misma, ni limitada por exigencias ajenas a la propia naturaleza de lo real. Como el Yo de Fichte, la realidad sale afuera para cumplir el impulso que nace de ella y la impele hacia sí misma: de este modo, utilidad y belleza se predicán en el mismo enunciado de la realidad (absoluta y autónoma). Pero qué fuerza está en el origen de este impulso: el deseo. El genio, en tanto no admite ninguna ley que no provenga de él, tiene como necesidad absoluta la satisfacción del deseo en el ejercicio de su libertad.

Esta nueva lógica supra-racional de la super-utilidad de lo real estaría en la base del ideario surrealista, tan dado a todo tipo de experiencias lúdico-creativas. La utilidad —repetámoslo— es la condición de necesidad de un objeto para cuya satisfacción el sujeto se sirve de un instrumento o *útil*. Pero, retomando la frase de Goethe y al hilo de nuestro desarrollo, la utilidad máxima es el campo de acción del *deseo* por sí solo, previa abstracción de las condiciones de posibilidad de su realización⁴². Este deseo significa la irrupción de lo irracional en el universo de relaciones subjetivas-objetivas, lo que define la especialísima utilidad del arte, que para los surrealistas —según el testimonio autorizado del propio Breton— no era más que un medio para consumir la definitiva revolución espiritual (no sólo material y social) del hombre moderno: el arte como instrumento de la libertad. Decía a este respecto el gran epígono mexicano del Surrealismo:

La idea de utilidad —que no es sino la degradación moderna de la noción de bien— impregnó [...] nuestra idea de la realidad. Los entes y objetos que constituyen el mundo se nos han vuelto cosas útiles, inservibles o nocivas. Nada

⁴¹ Vid. Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *El absoluto literario...*, p. 70-71.

⁴² Desde el punto de vista surrealista, la imaginación y el deseo son las fuerzas primarias del hombre, este el cual «imagina porque desea»: «ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo. [...] La máxima de Novalis: “*el hombre es imagen*”, la hace ya suya el surrealismo. Pero la recíproca también es verdadera: *la imagen encarna en el hombre*»; O. Paz: «El surrealismo», en *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)* (Madrid: Fundamentos, 1980), pp. 30-31. Más adelante hablaremos de la nueva imagen surrealista como objetivación del deseo; *vid. infra* «2.2.7.2. Imagen como cortocircuito».

escapa a esta idea del mundo como un vasto utensilio: ni la naturaleza, ni los hombres, ni la mujer misma; todo es un para..., todos somos instrumentos. Y aquellos que en lo alto de la pirámide social manejan esta enorme y ruinosa maquinaria, también son utensilios, también son herramientas que se mueven maquinalmente. El mundo se ha convertido en una gigantesca máquina que gira en el vacío, alimentándose sin cesar de su detritus. Pues bien, el Surrealismo [...] se niega a ver la realidad como un conglomerado de cosas útiles o nocivas; de ahí su anticapitalismo⁴³.

¿Cómo se presta entonces a verlas? La respuesta es sencilla: como cosas *mágicas*, en las que —por definición— interviene la subjetividad pujante del poeta (léanse en este sentido conceptos como el *amor loco*, el *azar objetivo* o la muy elocuente producción de *objetos surrealistas*). Además, para dar el golpe de gracia al viejo utilitarismo, el poeta cuenta con uno de los recursos prioritarios del arte moderno: el humor. Un humor inventivo que, matícese, difiere de la sátira en su falta de intención moralizadora: «Arrasado por el humor y recreado por la imaginación —añadía Paz—, el mundo no se presenta ya como un “horizonte de utensilios”, sino como un campo magnético»⁴⁴.

Sobre esto último ya hablaremos más tarde. Lo importante aquí es retener que, desde Schiller, el impulso de juego se postula como fuerza estética sintetizante; pero sólo porque nace de lo condicionado aspira a la belleza incondicionada de una síntesis absoluta que, empero, la ironía escamotea una y mil veces al pensamiento. Alzada también sobre el centro de una dialéctica absoluta, en ésta conviven fuerzas autocreadoras y autodestructoras que remiten al *Witz* (traducido comúnmente por «agudeza» o «ingenio») como forma poética de la ironía romántica y una de las claves fundamentales del pensamiento estético del primer Schlegel: «La poesía romántica [...] quiere y debe [...] poetizar el *Witz*, y llenar y saciar las formas del arte con todo tipo de materiales de creación genuinos, y darles aliento por las vibraciones del humor»⁴⁵. Para Novalis, este *Witz* «sólo es un juego mágico de colores en esferas superiores», lo que denota su total alejamiento de la mentalidad ilustrada⁴⁶. Haciendo propia aquella definición schlegeliana del *espíritu de bufonería trascendental* con que se manifiesta la mirada omnicomprensiva (pero afectada —digamos— de un cierto estrabismo interior) en quien se alza por encima de todo lo condicionado, el joven von Hardenberg apuntaba que el hombre se revela más dignamente cuando su impresión natural de las cosas pasa por *una ocurrencia absolutamente aguda*:

⁴³ O. Paz: *op. cit.*, pp. 32-33.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 34. Puede también verse en *id.*: *Las peras del olmo* (Barcelona: Seix Barral, 1987), p. 141.

⁴⁵ Fr. Schlegel: «Fragmentos del Athenäum» (1798), en AA. VV.: *op. cit.*, p. 137. Véase asimismo en *id.*: «Fragmentos (I)», *Obras selectas*, Tomo I, p. 130; y en *Fragmentos*, p. 81.

⁴⁶ Novalis: *Estudios sobre Fichte...*, p. 206.

«Cada hombre excelente debe parecer, en cierto modo, etéreamente atravesado por un espíritu que parodia idealmente la manifestación visible. // A menudo este espíritu muestra el trasero a la manifestación visible de más de uno»⁴⁷. Por lo tanto, el sujeto de este juego superior parte de la contradicción esencial entre lo condicionado y lo incondicionado, entre lo determinado y lo indeterminado, entre lo finito y lo infinito..., para destruir, desde un punto de vista trascendente y mediante una burla sublime que explota todo tipo de contrastes, un *yo* y un *mundo* limitados. De tal modo, en el seno del primer Romanticismo, el *Witz* se convierte nada menos que en el *principio y órgano de la filosofía universal*: dado que «las palabras se comprenden mejor a sí mismas que aquellos que las emplean», nos dice Schlegel, «debajo de las palabras filosóficas [...] tiene que haber secretos enlaces de orden», siendo infinitos «el valor y la dignidad de aquel *Witz* absoluto, entusiasta»⁴⁸. Y es que el *Witz* no puede ser de otra manera que alegre, dado que no existe nada más desdeñable que un *Witz* triste⁴⁹.

Básicamente, el *Witz* es juego de palabras que, como tal, exige una reconstrucción del sentido profundo sobre el superficial, aunque conservando el significado original como parte de la reconstrucción (de ahí el doble sentido o el significar a dos luces)⁵⁰. Sin embargo, debemos deslindarlo de otras expresiones análogas, como el *wit* anglosajón (modalidad que se mueve dentro de la esfera benzoniana de los caracteres y de la identidad nacional) o la sutileza ingeniosa del *esprit* francés (humor delicado, elegante y «aristocrático», altamente convencionalizado), cuyo equivalente germánico es el *Laune*, en el sentido de capricho o de paradójica extravagancia, y no tanto el *Witz*⁵¹. Éste se acerca más al conceptismo de Baltasar Gracián (1601-1658), cuya teoría fue tomada como

⁴⁷ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁸ Fr. Schlegel: «Fragmentos del Athenäum» (1798), *op. cit.*, p. 140. También en *id.*: *Fragmentos*, p. 109. Vid. W. Benjamin: «Sistema y concepto», *El concepto de crítica...*, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁴⁹ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 29.

⁵⁰ Vid. W. C. Booth: *Retórica de la ironía*, pp. 55-56.

⁵¹ En realidad, no es tan fácil delimitar estos conceptos. Según Laffay, el humor se correspondería con un sentimiento ocioso, a diferencia de la alerta constante que el *esprit* —o el *wit*— exigen. Asimismo, el humor sería expresión *indirecta* y *laboriosa* que se distancia del «*éclat unique et fulgurant*» propio de aquél. Y para terminar, el chiste («*mot d'esprit*») pretende *herir a alguien*, mientras que el humor no está dirigido contra otro que no sea el propio humorista. Vid. Albert Laffay: *Anatomie de l'humour et du nonsense* (Paris: Masson et Cie, 1970), pp. 15 y 35. Por su parte, Breton identificaba el *esprit* francés (al que apartó del concepto de humor negro) con una alegría trivial o con un sarcasmo corrosivo; vid. A. Breton: *Antología del humor negro* (Barcelona: Anagrama, 1999), p. 111. Sin embargo, la cosa se complica cuando M. Donnay define el *esprit* como «une façon d'exprimer avec gravité des choses frivoles, avec légèreté des choses sérieuses», ya que esto lo entroncaría con la *Verfremdung* romántica y con la ironía schlegeliana. Cfr. Jean Cazeneuve: *Du Calembour au mot d'esprit* (Monaco: Éditions du Rocher, 1996), p. 138. Además, también el *english humour* consiste para Baudelaire en expresar con tono serio o grave hechos y actitudes insignificantes o groseras: «Raconter pompeusement des choses comiques»; Ch. Baudelaire: *Fusées* (1851), en *Œuvres complètes*, Vol. I (Paris: Gallimard, 1961), p. 1250.

modelo por parte de los románticos alemanes. No en vano, los principios articuladores del Romanticismo actualizan en gran medida el estilo Barroco, que Wölffli entendía universal y panhistóricamente determinado en su contraste con la visión renacentista (más propia del neoclasicismo dieciochesco). Así pues, según nuestro autor barroco, genio e ingenio deben ir hermanados, pues «aseguran el brillar, por lo dichoso y lo lucido, a todo el resto de prendas»⁵². En su celeberrimo *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (1642), y en la correspondiente reedición ampliada bajo el título *Agudeza y arte de ingenio* (1648), el español establece las premisas que definen el *concepto*, base de las poéticas barrocas europeas del XVII: «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos», ya sean materiales o de pensamiento⁵³. El ingenio y la agudeza consisten, pues, en la *potencia intencional del alma* (léase entendimiento) que capta el artificio existente entre los objetos y que, además, lejos de contentarse con la verdad, aspira también a la belleza⁵⁴. En conclusión, escribe Gracián, este artificio conceptuoso consiste «en una primorosa concordancia, en una harmónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos expresada por un acto del entendimiento»⁵⁵. Según la tradición gracianiana, la relevancia concedida al principio estético se añade a la perspicacia y la versatilidad inherentes a la categoría de ingenio; propiedades todas ellas señaladas por Emanuele Tesauro (1592-1675) en *El catalejo aristotélico* (1654-1674), obra capital de la retórica barroca italiana cuya deuda con Gracián es, por lo demás, irrefutable⁵⁶. En el Barroco, la variación propia del juego estético, exaltada en la heterogeneidad de las formas y en el constante entrecruzamiento de sentidos, constituye en sí misma una fuente de belleza poética. Desde este enfoque, Manuel Asensi ha identificado el *Witz* con «la

⁵² Baltasar Gracián: «Genio e ingenio. Elogio», *El discreto* (1646), precedido de *El héroe* y seguido de *Oráculo manual y arte de prudencia* (Barcelona: Planeta, 2001), pp. 49 *et seq.*

⁵³ *Id.*: «Discurso II», *Agudeza y arte de ingenio: en que se explican todos los modos y diferencias de concetos, con exemplares escogidos de todo lo más bien dicho, asi sacro como humano* (Juan Nogués, 1648), p. 7. Cita ligeramente adaptada a la morfología actual.

⁵⁴ *Vid. ibid.*, pp. 5-6.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁶ «El ingenio natural es una maravillosa fuerza del intelecto, que comprende dos talentos naturales: perspicacia y versatilidad. La perspicacia penetra en las más alejadas e insignificantes circunstancias de cada individuo, como sustancia, materia, forma, accidente, propiedad, causas, efectos, fines, simpatías, lo semejante, lo contrario, lo igual, lo superior, lo inferior, las enseñanzas, los nombres propios y los equívocos: cosas que yacen agazapadas y ocultas en cualquier individuo», *ap.* Umberto Eco: *Historia de la belleza* (Barcelona: Lumen, 2004), p. 229. *Vid.* Eduardo Molina Cantó: «Sobre la agudeza. Un capítulo del *Catalejo aristotélico* de Emanuele Tesauro», en *Onomázein*, n° 1 (2004/1), pp. 27-49.

facultad de producir esos juegos, y más aún la de inventar una combinación de elementos heterogéneos»⁵⁷.

El orden lúdico equivale al caos de las relaciones convencionales. La razón pensante debe dar paso a la bella confusión de la fantasía, donde las mezclas agudas de elementos opuestos encuentran en el principio de parentesco del *Witz* el disolvente alquímico por excelencia, el *menstruum universale* del pensamiento⁵⁸. Tal como advierte Jankélévitch, el *Witz* «favorece las atracciones misteriosas, las simpatías y las relaciones excitantes» (lo cual, según veremos, influirá notablemente en la nueva imagen de los poetas vanguardistas)⁵⁹. En palabras de Schlegel, se trata de una *química orgánica* en función de cuya *sociabilidad libre* incluso lo insignificante, vulgar, tosco, feo o grosero encuentran su determinación en la construcción de conjunto, no en las manifestaciones aisladas o en los materiales dispersos del *Witz*. Pero en verdad éste actúa en dos sentidos a la vez: como *espíritu sociable* y como *genialidad fragmentaria*. De ahí que el *witzig* (la ocurrencia chistosa) se defina también como «disgregación de materiales del espíritu que antes de tal separación repentina habrían de encontrarse, pues, íntimamente mezclados»⁶⁰. El elemento ingenioso se realiza, pues, en una *confusión paradójicamente ordenada* o en el *continuo paso del entusiasmo a la ironía*, donde «un espíritu ingenuamente profundo deje vislumbrar el fulgor de lo absurdo, de lo disparatado, o de lo necio», presentándose dicho fulgor bajo la forma del *arabesco* (epíteto o sinónimo del *Witz*, al igual que el *grotesco*, que Goethe rebautizó como *arabesco*)⁶¹. Si la confusión es simétrica y construye

⁵⁷ Manuel Asensi: *La teoría fragmentaria del Círculo de Iena: Friedrich Schlegel* (Valencia: Amós Belinchón, 1991), p. 55. Acerca de la larga tradición europea que importa el concepto romántico del *Witz*, aunque no cite el valioso antecedente de nuestro Barroco, vid. E. Behler: *Ironie et modernité*, pp. 205 et seq.

⁵⁸ Novalis: *op. cit.*, p. 209.

⁵⁹ «Saltando con desenfado de una idea a otra —explica el filósofo francés—, y sin preocuparse por las disyunciones que el clasicismo introduce entre esas categorías, el [*Witz*] consigue reunir ideas amigas cuyo encuentro había estado prohibido durante mucho tiempo»; vid. V. Jankélévitch: *La ironía*, p. 121. Vid. *infra* «2.2.7. La imagen poética y el juego de palabras».

⁶⁰ Fr. Schlegel: «Fragmentos del Lyceum» (1797), en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, pp. 72 y 73.

⁶¹ Vid. Fr. Schlegel: *Diálogo sobre la poesía* (1800), en *Obras selectas*, Tomo I, pp. 86 y 93-94. Aquí Schlegel cita como referencias a Diderot, Swift, Sterne, Ariosto y, muy especialmente, Cervantes y Shakespeare. En otro lugar nos dice que «lo grotesco juega con las inversiones peregrinas entre forma y materia, ama lo fortuito y lo raro, y en cierto modo coquetea con el arbitrio incondicionado»; *id.*: *Fragmentos*, p. 133. El término no era nuevo, ya que antes se habían publicado las obras de Justus Möser: *Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen* (1761); y Karl Friedrich Flögel: *Geschichte des Grotesk-Komischen* (1788). Pero el sentido que adquiere en el pensamiento romántico amplía los límites de toda fórmula ilustrada o escolástica. En unos apuntes de 1789, Goethe elogiaba la serena y prodigiosa inventiva del arabesco que él identificó con las decoraciones halladas en Pompeya y en la Domus Aurea. Vid. J. W. Goethe: «Von Arabesken» (1789), en *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Múnich, Hamser, 1990), pp. 1991-1993; ap. Wolfgang Kayser: *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura* (Buenos Aires: Nova, 1964), p. 56. Acerca del concepto de lo grotesco en relación con la imaginación poética moderna, véanse los párrafos iniciales de *infra* «2.2.7.2. Imagen como cortocircuito». A juicio de Behler, el *arabesco* consiste fundamentalmente en «une libre manipulation de l'imagination, un jeu ironique avec les

ordenadamente, habremos de concluir que el bello caos de las ideas y de la imaginación es algo que también se construye: un *Kunstchaos* producido por la filosofía o por el arte, o mejor, un caos *poiético* que no se disipa por la actividad del espíritu creador, sino que se construye asistemáticamente en esa misma actividad como parodia de desorganización⁶².

Ahora bien, el paso del entusiasmo a la ironía no debe suponer la eliminación del Ideal. Como en la ironía de Solger, lo absoluto (Idea) pasa al dominio de lo *Nichtige* (la nulidad, lo efímero) por medio de la *agudeza* (*Witz*) y la *contemplación*, aunque sólo en la medida en que la Idea pueda ser restituida⁶³. Desde este Ideal el hombre comprende su pequeñez, lo que permite a la inteligencia desplegar todo un juego de paradojas e inversiones sagaces: la grandeza del hombre lo acerca al Ideal desde donde aquél contempla su propia e irrisoria insignificancia, de modo que cuanto más anime sus actos y sus pensamientos esa inteligencia divina que lo acerca al Ideal, mayor constancia tendrá el hombre de su pequeñez y tanto más capacitado estará para el ingenio. Así escribía Leopardi en uno de los pensamientos de su *Zibaldone* (1817-1832):

Nada demuestra en mayor medida la grandeza y la potencia del intelecto humano, ni la altura y nobleza del hombre, que el poder conocer al hombre y comprender en su totalidad y sentir con toda la fuerza su pequeñez. [...] este conocimiento y este sentimiento entre los hombres son de hecho tanto mayores y más vivos, habituales, continuos y plenos, en la medida que el individuo es de mayor y más alto y más capaz intelecto e ingenio⁶⁴.

Pero a la vez, en la autolimitación del *yo* («fuente inagotable de la broma y el juego») subyace la capacidad de engendrar de nuevo el sentido de lo absoluto⁶⁵. De este modo, la ironía del pensamiento deviene *Witz*, infinito juego de las formas en el seno de la poesía reflexiva trascendental, reproducción estética del infinito caos de donde emerge la ironía. Así, en la definición de Jankélévitch, el *Witz* juega con las palabras «deformando caprichosamente su sentido, juntando lo distinto y separando lo idéntico; explota con

formes poétiques, un débordement sans frein de l'imagination, une pénétration gratuite de la fantasie dans les domaines les plus hétérogènes — pour s'approcher, précisément sur ce chemin, de la mission suprême de la poésie : la présentation de l'infinité de la vie, "l'indication d'une plénitude infinie" » ; E. Behler: *op. cit.*, p. 102. Sobre la importancia del arabesco en la literatura posterior que bebe del romanticismo (Baudelaire, Poe, Handke, Bernhard, etc.), *vid.* Arno Gimber: «Reminiscencias del arabesco romántico en la literatura contemporánea», en B. Raposo Fernández & J.-A. Calañas Continente & Grupo Oswald (eds.): *Paisajes románticos: Alemania y España*, pp. 107-117.

⁶² Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: «La exigencia fragmentaria», *op. cit.*, pp. 100-101.

⁶³ *Vid.* K. W. F. Solger: «L'ironie et le passage vers la métaphysique», *L'art et la tragédie du beau*, p. 154.

⁶⁴ G. Leopardi: *Zibaldone*, Tomo I, pp. 135-137.

⁶⁵ Fr. W. J. Schelling: «Limitación pura de lo absoluto indivisible» (1802), en AA. VV.: *Fragments para una teoría...*, p. 46.

virtuosismo los malentendidos de la paronimia, y para forjar sus retruécanos busca la sombra propicia de los homónimos»⁶⁶. Este comportamiento del *Witz* le viene dado por el propio caos absoluto del que emerge expresando un *saber otro* que difiere esencialmente de la discursividad analítica y predicativa del pensamiento sistematizador, sin dejar de ser pura simetría en un sistema de desorganización⁶⁷.

En conclusión, la ironía, el humor y el *Witz* significan tres modos de mediar en la *reflexión* como conexión infinita de infinitas conexiones, aunque cada una de esas tres categorías opera de una manera particular en el seno del litigio ontológico de la sensibilidad romántica:

le *Witz* d'une manière ponctuelle, par « explosion de l'esprit lié » ; l'ironie de manière progressive, [citando a Rüdiger Bubner] « par la reconnaissance ouverte du fait que l'on s'efforce d'atteindre un tout radicalement supérieur, face auquel l'effort philosophique doit se comporter avec modestie et en pleine conscience de sa petitesse », et l'humour, *avec sensibilité*, comme une acceptation nonchalante de cette disparité⁶⁸.

En qué medida la ironía romántica adquiere las coloraciones afectivas del humor es algo que trataremos en el siguiente punto.

⁶⁶ V. Jankélévitch: *op. cit.*, p. 121.

⁶⁷ «En la conflagración del *Witz* se *opera* propiamente hablando la especulación fragmentaria, la identidad dialéctica del Sistema y del Caos»; Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *op. cit.*, p. 105.

⁶⁸ (El subrayado es mío.) E. Behler: *op. cit.*, p. 222.

1.5. De la ironía romántica a la ironía superior: el humorismo

La palabra «humor» deriva etimológicamente del latín *ūmīdus*, con relación al verbo *ūmēre* («estar o ser húmedo») y al sustantivo *hūmus* («tierra»), de donde toma la «h». En el contexto de la Patología clásica desarrollada a partir del *Corpus Hipocraticum* (cuyo núcleo original data del siglo V a. C.), obra donde se condensaba el saber médico de la Grecia antigua a partir de la teoría fisiológica de Hipócrates de Cos (460 a. C. – 377 o 355 a. C.) y, posteriormente, de la escuela peripatética de Teofrasto de Ereso (ca. 371 – ca. 287 a. C.), a la que más tarde se añadirán las aportaciones de Praxágoras de Cos (ca. 340 a. C. - ?), se citan los cuatro humores o fluidos que —se suponía entonces— recorren el organismo: *I*) sangre; *II*) bilis amarilla o cólera; *III*) flema o pituita; y *IV*) atrabilis, bilis negra o melancolía. Progresivamente se irá asentando la idea según la cual el temperamento de la persona se define por la preponderancia de uno u otro jugo, de lo que resultarían otros tantos caracteres: *a*) sanguíneo; *b*) colérico; *c*) flemático; y por último, *d*) bilioso, atrabiliario o melancólico, respectivamente¹. Ya con Galeno de Pérgamo (130-200?) el humor se convirtió en una verdadera patogenia, y a medida que su transposición del campo de la anatomía clásica a la psicología moderna se consolida encontraremos todo un paradigma en torno a la disposición afectiva del individuo, resultando el concepto de humor que hoy conocemos en su acepción de estado de ánimo diferencial².

Más recientemente se produce un nuevo trasvase, esta vez a la literatura. El principal referente histórico será el de las comedias renacentistas de Ben Jonson (1572-1637), quien, deudor de la tesis galenista, instaure una visión hilarante de la inclinación humoral de los personajes contrapuesta al *humor trágico* shakespeariano, determinando así la relación —muy asentada en la actualidad— del término base (*humour*) con la categoría de lo cómico. En las comedias *Every man in his humour* (representada en 1598 e impresa en 1601) y *Every man out of his humor* (representada en 1599 e impresa en 1600), el inglés nos presenta una serie de personajes sometidos a una pasión predominante: cada uno de ellos encarna una obsesión que define comportamentalmente su carácter, su rol, su *humour*. Estas obras instauran una tradición en la que los personajes cómicos aparecen

¹ Puede consultarse a Fernando Martínez Cortés: *La medicina y su historia como motivo literario* (México, D.F.: La Medicina del Hombre en su Totalidad, 1984). El cuadro de correspondencias se completaba con los siguientes elementos de la física antigua: *1*) aire (asociado al calor y la humedad); *2*) fuego (calor y sequedad); *3*) agua (frialidad y humedad); y *4*) tierra (frialidad y sequedad), respectivamente.

² Vid. Galeno: *Las facultades del alma siguen los temperamentos del cuerpo* (Madrid: Gredos, 2003).

esbozados como meras estilizaciones de una determinada tipología³. Ya en las postrimerías del siglo XIX, podemos citar como un ejemplo de continuación de esta práctica el *Ubu roi* (1896) de Alfred Jarry (1873-1907), obra antecesora del teatro del absurdo y muy celebrada por los vanguardistas, donde su autor ironiza la tragedia mediante la exposición magistral de los accesos repetitivos del protagonista como encarnación cómicamente invertida de la figura trágica del tirano, reducido al papel de un *pharmakós* paródico⁴. Todo induce a pensar, pues, que la acepción literaria de la palabra *humour* procedería de la lengua inglesa y que más tarde se extendió al resto de lenguas europeas a través del francés, idioma en que se produce un interesante desdoblamiento léxico: *humour* / *humeur* (reservado este último al ámbito endocrinológico)⁵.

El vocablo «humor» fue asimilándose progresivamente a la filosofía y al arte que nacieron con el Romanticismo alemán hasta elevarse finalmente a categoría estética (lo

³ Vid. Ben Jonson: *Every man in his humour* (Fairford [England]: Echo Library, 2010); y *Every man out of his humor* (Fairford [England]: Echo Library, 2010). La utilización cómica de los humores en Ben Jonson consiste, nos dice Scarpit, «en presentar personajes puestos por la situación dramática en falsa escuadra con respecto a su *humor* [...] o cuyo *humor* se sitúa en falsa escuadra con respecto a su papel real»; Robert Scarpit: *El humor* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972), p. 24.

⁴ Alfred Jarry: *Ubu rey* (Madrid: Cátedra, 1997). Muy celebrada por el mundo de la Vanguardia, esta obra hizo a su autor merecedor de ser incluido en la célebre —aunque también bastante incompleta— *Antología del humor negro* (1939), de André Breton, quien asimismo le dedicó el homenaje «Écllosion et prolifération sociale d'Ubu»; citado por Robert Kopp: *Album André Breton* (París: Gallimard, 2008), p. 227.

⁵ Otros autores, como Souriau, rechazan el origen inglés de la palabra «humor» a la vez que afirman la procedencia francesa de la misma, la cual deriva —según este autor— de «humeur»: sólo después, tras su paso por Inglaterra, retornaría como anglicismo para designar diversas formas de bromear. Vid. Étienne Souriau: *Diccionario Akal de Estética* (Madrid: Akal, 1990), s. v. «Humor». Sin embargo, aún en el siglo XVI el término en cuestión significaba idiosincrasia, temperamento, naturaleza o manera de ser; si bien en el lenguaje familiar de la Inglaterra isabelina (antes, por tanto, de que la acepción cómica hiciera su aparición a finales del siglo XVII) ya se utilizaba la palabra *humour* en referencia a las «chanzas, bufonadas, burlas, donaires y, sobre todo, graciosas excentricidades»; vid. Néstor Luján: «El humorismo antes de la invención de esta palabra», *El humorismo* (Barcelona: Salvat, 1975), p. 26. Sobre la palabra «humour» y su génesis-evolución en la literatura inglesa, vid. R. Scarpit: *op. cit.* Asimismo, el español Pedro Laín Entralgo considera que el humor, en su acepción literaria, es un invento anglosajón; vid. Pedro Laín Entralgo: «Prólogo» a George Orwell: *1984* (Barcelona, Salvat, 1983). Más allá de estas apropiaciones nacionalistas del término, es cierto que antes —siguiendo a Hauser— debía hacerse «históricamente actual el sentimiento vital que se expresa en el humor para que pudiera elegirse la correspondiente forma literaria»: se desconoce esta forma antes de la época manierista, pero sí encontramos testimonios de aquel sentimiento vital que la precede; vid. Arnold Hauser: «El descubrimiento del humor», «Tragedia y Humor», *Orígenes de la Literatura*, Vol. II (Madrid: Guadarrama, 1974), p. 317. En esta línea, Pirandello considera que el *humour* anglosajón no es más que una variante del fenómeno universal del humorismo; vid. L. Pirandello: «La palabra humorismo», *El humorismo*, pp. 25 *et seq.* Por otro lado, el político, escritor y filósofo mexicano José Vasconcelos Calderón (1882-1959), consideraba dos tipos principales de humor, relacionados antinómicamente y no por derivación: uno sería el procedente del «wit» anglosajón, refinado e ingenioso, a veces superficial; el otro sería el humor dotado de contenidos, profundo y tragicómico, como gustaba a los románticos: «Detesto a Bernard Shaw y a su palabrería de juglar; a France con su gracia afeminada y trivial, al dulce y conformista Barrie de las ternuras pequeñas. El “humour” a la inglesa rebaja los ideales al alcance de los bufones; parece el desahogo vulgar de la incompreensión. Mi raza —que es grave, profunda y se estremece hasta las lágrimas de la intensa dulzura de la oración— también ha sabido reír, pero con la risa cervantesca que fustiga la ejecución inadecuada de los altos propósitos, la ineptitud de la realidad para acomodarse al ensueño»; ap. C. Fernández de la Vega: *O segredo do humor*, p. 132.

cual explica, por ejemplo, que a menudo dicha expresión sea desplazada por el adjetivo sustantivado *humoresco*), aunque no por ello dejamos de encontrar atisbos de su antiguo significado hipocrático, especialmente en lo que se refiere a su tradicional emparentamiento con la «melancolía» (del griego antiguo *μελαγχολία*, compuesto por *melas*, *mélanos* [negro] y *kholé* [bilis]), palabra cuyos avatares conceptuales son análogos a los del término «humor» y sin cuyo concurso éste no podría ser comprendido en su acepción moderna⁶. Desde los tiempos del *Frühromantik*, el personaje humoresco irá adquiriendo mayor profundidad humana y grandeza espiritual, de modo que ya no será el carácter el que determine un humor, sino éste el que engendrará el carácter. De aquella naturaleza pasiva del humor como mero estado de ánimo, se pasará a una índole voluntaria y creativa que lo eleva a la categoría de visión del mundo (*Weltanschauung*), tal como había señalado el elocuente y lucidísimo Kant:

Humor, en el buen sentido, significa el talento de poder ponerse voluntariamente en una cierta disposición de espíritu, en la cual todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta de la ordinaria (incluso al revés), y, sin embargo, conforme a ciertos principios de la razón, en semejante disposición de espíritu. El que está involuntariamente sometido a tales cambios se llama *caprichoso* [*Launisch*, sometido al capricho, a la fantasía]; pero el que puede realizarlos voluntariamente y con finalidad (para una viva exposición, mediante un contraste provocador de risa) se llama *humorístico* [*launicht*, capaz de capricho, de fantasía, de humor], y su discurso también⁷.

En tal sentido, el *Witz*, y con él la ironía romántica en general, más que productos de una fantasía caprichosa, son el órgano con que el espíritu se produce a sí mismo en todo

⁶ «[La] síntesis más perfecta de pensamiento profundo y anhelo poético» sólo puede alcanzarse mediante la confluencia de humor y melancolía: merced a ésta, el humor adquiere un sentido profundo que lo distingue de la mera eutrapelia; gracias al humor, la melancolía aligera su pesantez, provocada por la carga del Ideal, de modo que cuando alguien se presenta bajo la apariencia de una melancolía diletante, aun siendo realmente un melancólico en el sentido trágico, el sujeto demuestra ser «lo bastante sabio para hacer burla de su propio *Weltschmerz* [pesimismo] en público y acorazar su sensibilidad»; R. Klibansky, E. Panofsky & Fritz Saxl: «La melancolía poética en la poesía postmedieval», *Saturno y la melancolía* (Madrid: Alianza, 1991), p. 233. Estos mismos autores han llamado la atención sobre la incidencia del *wit* en los parámetros estéticos de la poesía moderna donde la melancolía tiene su asiento: «En la misma época en la que se expande la gran poesía gracias a la cual la melancolía encontró una expresión, nace ese toque de ingenio propiamente moderno que es el humorismo cultivado deliberadamente: esta pose es, sin duda alguna, un correlato de la melancolía»; ap. Jonathan Pollock: *¿Qué es el humor?* (Buenos Aires: Piados, 2003), p. 33. Cfr. J. Starobinski: «Sobre la historia de los fluidos imaginarios», *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)* (Madrid: Taurus, 1974). Hipócrates explicó el asentamiento de la melancolía como una alteración debida a una mala función del órgano que recibe su nombre: el bazo hipocrático. Curiosamente, la palabra «spleen» (del griego *splēn*), con la que los ingleses denominaban el bazo, terminó refiriéndose a las enfermedades de dicha viscera, las cuales se cree generan en el rostro del aquejado una expresión a medio camino entre el asco y la tristeza. De ahí, por un proceso de traslación metonímica, el esplín ha pasado a considerarse sinónimo de melancolía o hastío, y desde finales del siglo XIX ha disfrutado de gran aceptación en otras lenguas.

⁷ I. Kant: § 54, *Crítica del juicio*, p. 266.

tipo de relaciones insólitas y originales⁸. A la capacidad de adoptar voluntariamente esta disposición espiritual es a lo que llamamos humor. Pero el humor, téngase bien en cuenta, no tiene por qué ser necesariamente cómico, pues existe un humor trágico que carece del estímulo risible de toda comicidad. Asimismo, el humorismo, en cuanto que contemplación indulgente de las contradicciones de la existencia puestas en juego por la ironía, se opone a los géneros degradados de lo cómico agresivo (por ejemplo, la sátira) cuyas invectivas moralizadoras tienden a zaherir el objeto de irrisión, sea una persona en concreto, sea una institución o la sociedad en general. Por su parte, el humor —íntimamente ligado a lo moral— rechaza todo moralismo, pues es una supermoral que, a lo sumo, arremete contra abstracciones y no contra seres humanos concretos. Así recomendaba Cervantes, nuestro más insigne humorista, en la segunda parte (capítulo XVI) de su inmortal *Don Quijote* (1615) —junto a la primera, obra maestra del humor—, por labios del celeberrimo personaje en conversación con el hidalgo Diego de Miranda:

[La poesía] hala de tener, el que la tuviere, a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos [...] Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas, pero si hiciere sermones al modo de Horacio, donde reprehenda los vicios en general, como tan elegantemente él lo hizo, alábele: porque lícito es al poeta escribir contra la invidia, y decir en sus versos mal de los invidiosos, y así de los otros vicios, con que no señale persona alguna⁹.

Todo ello no significa que el concepto de humor tenga unos límites bien diferenciados, máxime cuando ciertas modalidades ocupan una amplia zona de indefinición. Tal es su riqueza de matices que se nos impondría la necesidad de abordar por separado cada una de sus manifestaciones y de clasificarlas en la infinita serie de lo humorístico (tarea más que ímproba, inabarcable)¹⁰. Si bien, esta indefinibilidad del humor ha supuesto más una ventaja que un inconveniente: su resistencia a una elucidación precisa ha despertado un intenso furor definitorio del que otros objetos de interés especulativo, con

⁸ «¿Qué quién debe haber inventado la agudeza [Witz]? Cada propiedad de la que llegamos a tener conciencia — cada proceder de nuestro espíritu son, en el sentido más propio, un mundo recién descubierto»; Novalis: *op. cit.*, p. 206.

⁹ Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, Parte II (Barcelona: Planeta, 1989), pp. 695-696.

¹⁰ Según Fernand Baldensperger, «il n'y a pas d'humour, il n'y a que des humoristes»; F. Baldensperger: «Les définitions de l'humour», en *op. cit.*, p. 217. En esta misma línea se manifestaba también B. Croce: *Estética (como ciencia de la expresión y Lingüística general)* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1969), pp. 175-178. Cfr. José R. Betancor Mesa: «Hacia una definición del humor», en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n° 14, 1995, pp. 17-24. Para una bibliografía general sobre la historia cultural del «humor», vid. Jan Bremmer & Herman Roodenburg (coord.): *Una historia cultural del humor* (Madrid: Sequitur, 1999), pp. 247-256.

un perfil nítidamente diferenciado, no han sido merecedores precisamente porque su atractivo se agota en su definición¹¹. Uno de los testimonios más memorables en este sentido fue el del crítico literario Louis Cazamian (1877-1965), quien en 1906 publicaba un extenso artículo en la *Revue germanique* titulado «Pourquoi nous ne pouvons définir l'Humour». En dicho artículo, el autor francés nos ofrece provisionalmente la siguiente definición:

*L'humour est un sentiment complexe où un fond comique, produit, par la présentation volontairement transposée, et en même temps lucide, de nos idées et de nos sentiments, est très souvent modifié et parfois effacé par une résonance émotionnelle, morale et philosophique, de nuance très variable, produite par une suggestion générale à laquelle contribuent les faits présentés, et les mille signes auxquels se révèle l'attitude intérieure de l'humoriste*¹².

Sin embargo, pronto nos advierte este autor acerca de la provisionalidad de tal fórmula, concluyendo que es sencillamente imposible una definición completa del humor, debido a la abundancia de sus elementos variables (que corresponden a la *materia*) y a la escasez de sus caracteres constantes (que también corresponden a la *forma*)¹³. Así pues, además de la dificultad de aislar las constantes generales del humor —por otro lado, escasas y negativas—, la realización individual del humor se reviste de las tendencias de espíritu propias del humorista, lo que conlleva la introducción de un sinnúmero de elementos particulares. El humor se convierte en una cuestión de *estilo*, lo cual se pone más que de manifiesto en la literatura moderna. Recapitulando, el humor consistiría esencialmente en un fenómeno de transposición lúcida y voluntaria de nuestros sentimientos, modificados por una resonancia emocional, moral y filosófica, pero en cuya sugestión intervienen numerosos signos de orden germinativo en que se revela la actitud interior del humorista, o sea, su humor particular, su *humeur*¹⁴.

Retengamos un aspecto básico de la definición aportada por Cazamian: la voluntaria transposición *cómica* de nuestras ideas y nuestros sentimientos (que por sí sola admite como única finalidad objetiva provocar un efecto risible) es modificada o anulada por una *resonancia emocional, moral y filosófica*. En nuestra opinión, dicha resonancia

¹¹ Cfr. C. Fernández de la Vega: *op. cit.*, p. 41.

¹² (La cursiva es del original.) Louis Cazamian: «Pourquoi nous ne pouvons définir l'Humour», en *Revue Germanique*, II, Paris, 1906, p. 628. Asimismo, Cazamian habla de «presentación voluntariamente transpuesta», y en este sentido debemos atender al hecho de que toda transposición es por definición irónica.

¹³ *Ibid.*, p. 631.

¹⁴ Esta re-anatomización del humor es evidente en los términos que el propio Cazamian utiliza: «Ces signes —changements dans le ton, le style, la voix, le geste— font partie de la physionomie et de la constitution même de l'humour»; *ibid.*, pp. 625-626.

procede inequívocamente de la reflexión interna en que deviene la ironía a partir de la dicotomía fundamental *finito / infinito*, que la filosofía romántico-idealista tomó como objeto predilecto (aunque, bien es justo añadir, a fin de superla). Con Schelling, el arte expresa de un modo finito lo infinito, siendo su razón de ser (la belleza) prueba de esta *presencia* de lo infinito en lo finito a través de la obra creada por el artista¹⁵. También Hegel asimiló este principio estético al definir la belleza como la aparición sensible de la Idea (*sinnliches Scheinen*), de modo que lo bello se corresponde con la idea concreta y realizada en la obra de arte¹⁶. No es difícil encontrar la pervivencia de estos postulados en la teoría vanguardista del arte, como en el siguiente fragmento de Max Jacob (1876-1944), uno de los pioneros de la Vanguardia europea del siglo XX: «L'infini dans un homme est le fini dans l'œuvre. L'infini dans un homme [...] n'est pas [...] l'appétit de l'idéal, l'attente. [...] Le défaut des œuvres c'est qu'elles ne reflètent pas l'infini de leur auteur. Une œuvre est l'addition du fini et de l'infini»¹⁷.

Pero, ¿de qué modo puede elevarse el humor moderno a categoría estética cuando en él se dan lugar lo feo, tosco, necio o grosero? Pues en tanto que el humor surge como un contrapunto de la belleza, pero destinado igualmente a resolver la *contradicción infinita* de la que parte el arte moderno: por un lado, la belleza trata de hacer patente lo infinito en lo finito, si bien asegurando en todo caso la integridad de aquél; el humor, por el contrario, juega a descubrir lo finito en lo infinito, destruyendo de este modo ambos (tal como hacía la ironía al reducir la cosa singular y la Idea imperecedera a lo *Nichtige*, es decir, a lo nulo, insignificante o pasajero), mas sólo para en última instancia poder restablecer el Ideal a través de una ironía superior.

Un ejemplo de esta actitud fue la figura literaria de Jean-Paul Richter (1763-1825), en cuya personalidad convergían el gusto por las bromas, el cultivo de lo absurdo y la vocación a lo sublime con un humor lúdico, vigoroso y extravagante¹⁸. El autor de *Introducción a la Estética* (1804) destacaba el modo en que el humor romántico establece ese doble juego consistente en empequeñer lo grande y magnificar lo pequeño. Una vez el humorista ha igualado ambas magnitudes, el resultado no es otro que la reducción a la nada de aquellos dos objetos de representación en comparación con lo infinito, ya que ante éste

¹⁵ Fr. Schelling: *Sistema del idealismo trascendental*, p. 418.

¹⁶ Vid. Bernard Theysse: *La estética de Hegel* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1974).

¹⁷ M. Jacob: *op. cit.*, p. 45.

¹⁸ Como referencia, podemos citar, publicadas en España, las siguientes obras de Jean-Paul Richter: *Vida del risueño maestrillo María Wuz de Auenthal* (Madrid: Velecio, 2008); y *Alba del nihilismo* (Madrid: Istmo, 2005). En la primera, Jean-Paul expone su moral de la alegría en la figura de un pobre maestro, mientras que en los relatos que componen la segunda exprime el sinsentido hasta cotas aterradoras. Cfr. M. Brion: *La Alemania romántica II*, pp. 233 et seq.

«todo es igual y todo es nada»: en la medida en que el humor atribuye y opone lo finito (como contraste subjetivo) a lo infinito (como contraste objetivo), no hay lugar para la manifestación de lo infinito, sino para la aparición de lo finito en aquél, o lo que es lo mismo, «una infinitud de contraste» que equivale a la negación de lo infinito¹⁹. Pero no de lo infinito en cuanto que ideal —matícese—, sino de la relación de lo finito en él. Bajo el pseudónimo del anacoreta bizantino Johannes Climacus (c. 575-649?), que Kierkegaard eligió para sus *Migajas filosóficas* (1844) y el posterior *Post scriptum* (1846), el filósofo danés decía: «Lo inferior nunca puede hacer de lo superior algo cómico, es decir, no puede legítimamente interpretar lo superior como cómico y no tiene el poder de hacerlo cómico. Otra cosa distinta es que lo inferior, al unirse a lo superior, puede hacer la relación ridícula»²⁰.

En todo caso, y a fuerza de reducir a lo *Nichtige* todo objeto en contraposición con lo infinito, el humor moderno tiende a descomponer dicho objeto en fracciones infinitesimales, como si hiciera las veces de un microscopio espiritual: «individualiza hasta las cosas más pequeñas y aun hasta las partes de lo que ha subdividido»²¹. En esto el humor imita aquella *fractalidad* de la ironía (pensemos, de hecho, en la estructura fractal del arabesco en cuanto que forma de la ironía) que podemos definir como una sucesión de escalas *ad infinitum* sin perspectiva definitiva ni término medio posible, cualidad que define la discontinuidad esencial y el carácter fragmentario de lo real entendido como un puro caos que espera ser llenado por la subjetividad del poeta. Al contrario de como actúa la sátira moralizadora al contemplar, con una risa jactanciosa y colérica, el mundo mezquino y diverso de la materia desde lo alto del Ideal, el humor se sirve de ese mundo pequeño para medir lo infinito, produciendo entonces una risa matizada «en que vienen a mezclarse un dolor y una grandiosidad»²². Un dolor que procede de la conciencia de pérdida de ese Ideal y una grandiosidad que equivale a un sentimiento de elevación por

¹⁹ Jean-Paul Richter: *Introducción a la Estética*, ed. de P. Aullón de Haro sobre la versión de Julián de Vargas (Madrid: Verbum, 1991), pp. 93-94. Coleridge, uno de los fundadores del Romanticismo inglés, presenta una clara influencia del pensamiento romántico alemán a este respecto; no en vano este autor vivió varios años en el país germánico, donde, además de traducir a Schiller, estudió filosofía alemana en la Universidad de Göttingen y se interesó por las obras de Fr. Schlegel y Schelling, entre otros. Según el poeta y pensador inglés, el humor se caracteriza por «cierta referencia a lo general y a lo universal, mediante la cual lo grande finito se asimila a lo pequeño o lo pequeño se asimila a lo grande finito, de modo tal que ambos quedan reducidos a la nada en comparación con lo infinito»; Samuel Taylor Coleridge: *Table Talk*, en *Collected Works*, tomo XIV (Routledge: Princeton University Press, 1990), p. 425. Ap. J. Pollock: *¿Qué es el humor?*, p. 84.

²⁰ S. Kierkegaard: *Post scriptum no científico y definitivo a «Migajas filosóficas»* (Salamanca: Sígueme, 2010), pp. 502-503.

²¹ J.-P. Richter: *op. cit.*, pp. 61 y 108.

²² (El énfasis es mío). *Ibid.*, pp. 97-98.

encima de aquel Ideal que ya no amenaza con aplastar al sujeto y que modula en él una actitud indulgente. Tal es el tipo de humor que funda el romanticismo alemán, al contrario de lo que sucede en el romanticismo inglés, más proclive a la sátira²³. No hay duda de que en la irrisión y en la mordacidad de este género subyace una cierta ironía atrabiliaria que se opone a la ironía de conciliación propia del humorismo²⁴. La sátira escarnecedora es siempre moralista, luego parte de unos presupuestos morales precisos, lo que la priva de la capacidad de juego del humor cuya ironía se sitúa más allá del despotismo de las convenciones: la moral de este último es más bien una supermoral, únicamente apta para quien posee la agilidad espiritual necesaria como para no sacrificar la propia alegría de amar. Por tanto, la risa redentora del humorista (o mejor aún, su sonrisa), cuya lucidez adora lo ingenuo, es siempre tolerante y benévola, a diferencia de la risa performativa de devaluación, procedente más de la indignación ante una realidad vituperable o de una inclinación perversa que de un sentimiento franco o de una disposición alegre²⁵. Rezan los versos del romántico inglés Percy Bysshe Shelley (1792-1822), pertenecientes al poema «A satire upon satire» (1820):

If Satire's scourge could wake the slumbering hounds
Of Conscience, or erase the deeper wounds,
The leprous scars of callous Infamy;

²³ Vid. Steven E. Jones: *Satire and romanticism* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2000).

²⁴ Vid. Alexander Bain: «Émotions esthétiques», Cap. XIV de *Les émotions et la volonté* (Paris : Félix Alcan, 1885), p. 251.

²⁵ Cfr. Matthew Hodgart: *La sátira* (Madrid: Guadarrama, 1969). Frye atribuye a la sátira un criterio moral que no puede darse en el escepticismo de la ironía; vid. Northrop Frye: *Anatomía de la crítica* (Caracas, Venezuela: Monte Ávila, 1991), pp. 293 *et seq.* Sin embargo, el escepticismo de esta ironía es un momento fecundo que permite al humorista relativizar incluso su propia importancia: en este hecho radica precisamente su grandeza moral. El satírico es una figura poco simpática —decía Machado— «por lo que hay en ella de falso, de incomprensivo, de provinciano. Consiste en ignorar profundamente que estos vicios o errores que señalamos en nuestro vecino los hemos descubierto en nosotros mismos»; A. Machado: *Juan de Mairena*, vol. I, p. 198. Frente al implacable fustigador de vicios y errores ajenos, el humorista es aquel que sabe reírse de sí mismo; *ibid.*, p. 167. A principios del siglo XVIII, en el n° 35 del periódico londinense *The Spectator* (nombre que probablemente inspiró la colección de ensayos escrita por Ortega y Gasset entre 1916 y 1934; puede verse una antología en J. Ortega y Gasset: *El espectador*, Madrid: Edaf, 2007), el escritor y político inglés Joseph Addison (1672-1719) distinguía entre un *True Wit-Humour* (hijo del Ingenio y la Alegría, y el nieto de la Verdad) y un *False Wit-Humour* (cuya madre es la Risa, no la Alegría); vid., en Joseph Addison: «Difference between True and False Wit—Mixt Wit» (10 de abril de 1711), en *The Works of Joseph Addison*, Vol. I (New York: Harper & Brothers, 1837), pp. 64-66. Véase también *ibid.*, pp. 35-36 y 58-62. Cfr. R. Scarpit: *op. cit.*, pp. 40-41; y J. Pollock: *op. cit.*, p. 78. Esta distinción entre un humor elevado, profundo o auténtico y un humor bajo, superficial o falso, será una de las constantes en los exámenes modernos sobre dicho concepto. Por ejemplo, el psicocrítico francés Charles Mauron (1899-1966) identificaba el humorismo con lo «cómicamente elevado» en tanto que aquél muestra una tendencia constante hacia lo serio y grave (su atributo es entonces la sonrisa), mientras que lo «cómicamente bajo» se identifica más bien con la vitalidad dichosa de la risa franca (nada que ver aquí con la risa maligna de la sátira o del sarcasmo); Charles Mauron: *Psicocrítica del género cómico* (Madrid: Arco/Libros, 1998), p. 13. En cualquier caso, con Jankélévitch: «Decir que la ironía humorística acaba volviéndose seria no significa en modo alguno decir que se toma en serio a sí misma»; V. Jankélévitch: *La ironía*, p. 153.

If it could make the present not to be,
Or charm the dark past never to have been,
Or turn regret to hope; who that has seen
What Southey is and was, would not exclaim,
«Lash on!» [...] ²⁶

Pero no corresponde a la Sátira la realización de esos milagros, sino al humorismo capaz de almibarar el acíbar de la desilusión. Y es que la sátira (procedente de la misma raíz latina de «saturar», en referencia a *satura*: bandeja repleta de frutos que se ofrecían a los dioses del campo) remite a los llamados «juegos de sátiros» que se representaban a continuación de las tragedias durante la celebración de los festivales dionisiacos al pie de la Acrópolis griega; en dichos juegos se parodiaba a los héroes trágicos, lo cual implica que, a pesar de la insistencia de Quintiliano, su origen no es latino sino heleno. Por consiguiente, la mofa se une en la sátira a la negación del ideal²⁷. Precisamente, el fundamento de contraste entre sátira e ironía reside en la especial relación que ésta mantiene con el ideal. En cierto modo, puede afirmarse que la ironía romántica es el antídoto contra la desconfianza radical de la sátira o la inclemente agresividad del sarcasmo, a cuya fustigadora indignación opone el libre balanceo de la subjetividad entre la insatisfacción escéptica y la aspiración de un ideal que pese a todo permanece en pie. Tal como hermosamente ha expresado Javier Hernández-Pacheco en su estupendo ensayo sobre la conciencia romántica:

La ironía es la actitud de quien está acostumbrado a ver en el mundo desfiguraciones, algo chistoso, que en sí mismo es ridículo, pero que adquiere sentido en la referencia a lo que en ese mundo está dsfigurado y es en sí mismo perfecto. Ironía es conciencia de ese déficit de perfección en lo inmediato; gusta de captar las distorsiones y se goza en desnmaskar lo que a primera vista parece perfecto. Pero no es una crítica amarga, que sancionase como definitiva la imperfección que se descubre. Lo que diferencia la ironía del sarcasmo, es que la primera ve plenitud detrás de los fracasos y es confianza moral en que dicho fracaso ha de superarse. Y ha de superarse, estamos obligados a ello, precisamente porque existe ese fracaso, y si existe es que también es real la perfección respecto de la cual, y en esto consiste el fracaso, se queda corta. La ironía pone así de manifiesto en lo imperfecto el ideal por lograr como una tarea

²⁶ Percy Bysshe Shelley: *The complete poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, Vol. II (Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2004), p. 217. Sobre el citado poema, *vid.* Steven E. Jones: «Shelley's Fragment of a "Satire upon Satire": A Complete Transcription of the Text with Commentary», en *Keats-Shelley Journal*, nº 37, 1988, pp. 136-63.

²⁷ Según ha apuntado Mercedes Comellas, este género se basa en un escepticismo estéril sobre la posibilidad de alcanzar el ideal: es, por tanto, «una puesta en escena ridiculizadora, destructiva, cuya tensión converge siempre hacia la negación»; M. Comellas Aguirrezábal: «Sátira contra ironía o la sinceridad de la ficción literaria: una dialéctica romántica», en AA.VV.: *Estudios de literatura comparada...*, p. 287.

de la que moralmente no podemos desistir. Por eso esa ironía, a la vez que desenmascara lo que es chistoso si quiere ser definitivo, es sonrisa que anima a salvar la distancia de lo que en la comparación da lugar con su perfección al chiste de lo inmediato²⁸.

En 1877, el también poeta inglés George Meredith (1828-1909) escribía: «The laughter of satire is a blow in the back or the face. The laughter of Comedy is impersonal and of unrivalled politeness, nearer a smile; often no more than a smile. It laughs through the mind, for the mind directs it; and it might be called the humour of the mind»²⁹. Sin embargo, esta suposición del carácter netamente intelectual de lo cómico adquiere en el alto humor romántico una vertiente emocional que el ensayista e historiador británico Thomas Carlyle (1795-1881) destacó³⁰. Este *true humour* al que se refiere Carlyle, y que más o menos se corresponde con el *True Wit-Humour* de Addison, es el que Ferrater Mora llamará *ironía auténtica*: ironía profunda y vitalizadora que «no se encamina directamente a su objeto, sino que lo apresa mediante un desconcertante y complicado rodeo [cuya misión no es otra que la de] adentrarse en la verdad de las cosas, sin lacerarlas y sin herirlas»³¹. Porque el verdadero hombre de humor, en lugar de distanciarse fríamente de

²⁸ J. Hernández-Pacheco: «Del arte clásico al romántico: la ironía», *La conciencia romántica...*, p. 103.

²⁹ George Meredith: «On the idea of comedy, and of the uses of the comic spirit», en *George Meredith's essay on comedy and other new quarterly magazine publications (A critical edition)* (Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 1998), p. 140.

³⁰ «True humour springs not more from the head than from the heart; it is not contempt, its essence is love»; Thomas Carlyle: «Jean Paul Friedrich Richter» (1827), en *The works of Thomas Carlyle, Volume 22: German Romance: Translations from the German II* (Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2010), p. 17. En un ensayo sobre los humoristas ingleses del siglo XVIII, el también escritor británico William Makepeace Thackeray (1811-1863) había definido el *humour* como la unión del *wit* con el amor. *Vid.* W. M. Thackeray: *Thackeray's English humourists of the eighteenth century* (Whitefish, Montana: Kessinger, 2010). *Ap.* Marcos Victoria: *Ensayo preliminar sobre lo cómico* (Buenos Aires: Losada, 1958), p. 156. Véase también, *ibid.*, pp. 158-159.

³¹ J. Ferrater Mora: *La ironía, la muerte y la admiración*, p. 46. El español establece una doble clasificación: por un lado, y en sentido histórico, distingue entre *ironía clásica* (la de Sócrates) e *ironía romántica*, no obstante la «profunda hermandad» de ambas; por otro, y aplicando criterios morales, entre *ironía deformadora* e *ironía auténtica*, términos absolutamente enfrentados, si bien ninguna se manifiesta con toda su pureza. La ironía clásica-socrática se define como un «método que la razón adoptaba para hacerse a sí misma más claras las verdades sobre las cuales se había abocado», muy distinta de la ironía romántica, la cual, «en virtud de una oscura intuición de la esencial unidad de todo cuanto existe, [quiere] proceder rápidamente a una disolución de las cosas, único medio de que se nos ofrezcan luego en aquella su tremenda verdad que es el hallarse disueltas»; *ibid.*, p. 41. Respecto a la segunda tipificación, la ironía deformadora es aquella que, basada en la difamación y el menosprecio del mundo, tiende continuamente a la deliberada caricaturización de los rasgos (nobles e innobles) de todo sobre cuanto se proyecta: «es la ironía del que está solamente desesperado y ha perdido toda confianza en una posible regeneración de la existencia»; *ibid.*, p. 44. En realidad, esta ironía no es auténticamente irónica en el sentido más estricto del término, dada su coloración exasperada y su incapacidad para distinguir lo noble de lo innoble. La otra vertiente de la ironía —aquella que Ferrater Mora califica de *auténtica*— únicamente coincide con la anterior «en su negación del fanatismo de los principios, pero mientras en la primera la negación conduce al nihilismo [o al más descarado y cínico de los pragmatismos], en la última desemboca casi siempre en la comprensión y aún en la misericordia»; *ibid.*, pp. 45-46. Por ello, «la ironía cabe más ser entendida como una forma o un método de la

aquel cuyos errores contempla, siente por el objeto de su humor una simpatía proveniente del reconocimiento de los propios errores y torpezas en los ajenos. Allí donde la sátira fustiga de manera implacable, el humor romántico justifica compasivamente. Allí donde el satírico ve el mundo desde los andamios de un ideal alzado sobre valores predeterminados y, al contemplar su entorno, se precipita en el fango de la estupidez humana sin querer mancharse, el humorista, por el contrario, proyecta una mirada piadosa y cordial hacia lo pequeño cotidiano, y —en palabras de Larthomas— «négocie en douceur le poids de l'infini dans les formes du fini»³².

Ciertamente, en el humor moderno, la relación *finito / infinito* es mediada irónicamente o, si se prefiere utilizar una expresión de Novalis, sometida a un proceso lúdico de *romantización*:

El mundo debe hacerse romántico. Sólo de este modo encontrará su significado original. Hacer romántico, «romantizar» no es otra cosa que una potenciación cualitativa. La parte inferior del ser se identifica a través de esta operación con la parte superior. De igual forma nosotros mismos representamos una serie de potencias cualitativas del mismo tipo. Es una operación totalmente desconocida todavía. En el mismo instante en que yo atribuyo a lo vulgar un significado sublime, lo convierto en romántico y cuando doy a lo común una apariencia misteriosa, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito el aspecto de lo infinito, lo romantizo. El mismo procedimiento se puede aplicar en sentido contrario a lo Sublime, a lo Desconocido, a lo Místico, a lo Infinito... y se logaritmatizan³³.

Sin duda, este procedimiento se inserta en el fenómeno más amplio de la ironía romántica, donde *lo negativo* detenta una doble función consistente en invertir y parangonar las magnitudes fundamentales («infinitizar, por una parte, lo finito, y finitizar, por otra, lo infinito»³⁴), produciendo aquello que la Estética alemana denomina

moral que como un puro y estéril juego de la inteligencia. [...] la ironía implica una moral y aun *es* ella misma, sin saberlo, una moral»; pp. 48-49.

³² Jean-Paul Larthomas: «Humour et enthousiasme chez Lord Shaftesbury (1671-1713)», en *Archives de Philosophie*, n° 49, Paris, Beauchesne, 1986, p. 361. Únicamente en la sincera aceptación de nuestro propio fracaso «encontramos el paso franco para la benevolencia, sonreírnos ante el espejo y buscar desde múltiples ángulos una certeza que a todos nos justifique»; José Luis Rodríguez de la Flor: «Introducción» a AA. VV.: *El Negociado de Incobrables (La vanguardia del humor español en los años veinte)* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1990), p. 19. Cfr. José-Carlos Mainer: «El humor en España: del Romanticismo a la Vanguardia», en AA. VV.: *Los humoristas del 27* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sinsentido, 2002), p. 19.

³³ Ap. A. de Paz: «La *Blaue Blume* y lo imaginario romántico-surreal», *op. cit.*, p. 208. Walter Benjamin, en un escrito de 1918, interpretará la romantización de Novalis como el movimiento que tiene lugar en el medio de la reflexión; *vid.* W. Benjamin: «El significado de la reflexión en los románticos tempranos», *El concepto de crítica...*, p. 39.

³⁴ *Id.*: *Sobre el concepto de ironía...*, p. 326.

Verfremdung («desfamiliarización» o «distanciamiento»), expresión creada a partir del prefijo *ver-* (que indica proceso con resultado final) y del adjetivo *fremder* («extranjero», «desconocido»): volverse algo extraño, desconocido o insólito; extrañamiento de lo anteriormente normalizado o predeterminado³⁵. Y es que, en efecto, si algo caracteriza al genio moderno es precisamente el haber sido concebido por la fecunda unión del tipo grotesco con el sublime: la «ironía» de Schlegel, el «humor» de Richter o la «romantización» de Novalis constituyen tres fórmulas de este mismo procedimiento extrañador, al que una mentalidad clásica difícilmente puede aclimatarse³⁶. Si el concepto de lo sublime importa esencialmente una negatividad absoluta con respecto a toda apariencia, ello supone que la grandeza espiritual del ser humano (su sublimidad misma) pasa por la aniquilación del individuo empírico cuya conciencia se abre entonces a la eternidad. Ahora bien, en la medida en que esta experiencia de lo sublime se revela como *la autoconsciencia del ser humano de su naturalidad*, aquella categoría cambia de composición y deja de ser garante de la aniquilación del individuo, de modo que ambos opuestos (lo sublime y lo ridículo) terminan formando parte de la comedia trágica que la poesía moderna realiza en plena decadencia de los géneros estéticos merced al juego romantizador de las inversiones³⁷.

En el orden de las tendencias artísticas, las vanguardias (con el dadaísmo a la cabeza) supusieron la manifestación más radical de la *logaritmatización descendente* a la

³⁵ «Distanciar un proceso o un carácter, es [...] quitarle a ese proceso o a ese carácter todo lo que tiene de evidente, de conocido, de obvio, y producir en su lugar el asombro y la curiosidad»; Catherine Naugrette: *Estética del teatro* (Buenos Aires: Artes del Sur, 2000), p. 192. Ap. Graciela González de Díaz Araujo: «Supuestos teóricos del distanciamiento», «Una mirada distanciada de las técnicas actorales de Bertolt Brecht. Supuestos teóricos y verdades prácticas», en Jorge Dubati (coord.): *Historia del actor II: Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor* (Buenos Aires: Colihue, 2009), p. 268.

³⁶ Según el anónimo (¿Dioniso Longino?) del siglo I d. C., «aplicar términos grandiosos y nobles a las cosas más triviales sería lo mismo que colocar una máscara trágica en el rostro de un niño»; Anónimo: *Sobre lo sublime* (Barcelona: Bosch, 1996), p. 161. Desafortunadamente, se ha perdido la parte del texto que habría de matizar esta afirmación («Sin embargo en poesía y en [...]»): la poesía —y probablemente la filosofía— se servirían constantemente de este recurso. Victor Hugo (1802-1885), por su parte, decía que el genio moderno «cambia los gigantes en enanos y convierte a los cíclopes en gnomos»; *vid.* Victor Hugo: «Prefacio» a *Cromwell* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), pp. 18-19 y 21.

³⁷ *Vid.* Th. W. Adorno: *Teoría estética*, p. 263. «Lo que no es nada es cómico mediante la pretensión de relevancia que proclama al existir y mediante la cual se alía con el oponente; pero bien mirado, también el oponente (el poder y la grandeza) no es nada. Lo trágico y lo cómico desaparecen en el arte moderno y se mantienen en él de esta manera»; *ibid.*, pp. 264-265. Tomando también como referencia al teórico crítico de la Escuela de Fráncfort, Hernández Sánchez examina la noción estética de lo sublime en relación con lo cómico, no tanto al considerarlo su contrario excluyente sino el término opuesto de una tensión configuradora cuyo desarrollo ha dado lugar a lo sublime y lo cómico románticos hasta nuestros días. *Vid.* D. Hernández Sánchez: *La comedia de lo sublime* (Torrelavega: Quálea, 2009). Es evidente que la ironía está en la base de este juego. Y así, para E. T. A. Hoffmann, la auténtica ironía «a menudo encuentre divertidas las cosas más tristes, y tristes las cosas más alegres»; E. T. A. Hoffmann: *La princesa Brambilla* (Madrid: La Fontana Literaria, 1972), p. 183. En esto consiste la movilidad (*Wandelbarkeit*) de la ironía como forma capital de la *plaisanterie* romántica; *cfr.* R. Bourgeois: *op. cit.*..., p. 32.

que el Surrealismo contrapuso su *logaritmatización ascendente* (su vuelta a lo absoluto desde el caos inarticulado de las apariencias fragmentarias), continuándose de este modo la tragicomedia o comitragedia de aquella aventura del espíritu que llamamos Modernidad. Según el testimonio de uno de los más ilustres protagonistas de quella época, Louis Aragon, en el *Traité du style* (1928): «*Lo irrisorio poco a poco sustituía a lo gigantesco. [...] Un buen día los poetas se echaron a reír. El humor absenta vino a sentarse entre ellos con la mirada de calabaza. Romanticismo, simbolismo, ya no se sabe: la poesía se había hecho prohibitivamente divertida. La gente se tronchaba*»³⁸. Como bien señalaría más tarde un epígono ilustre, la Vanguardia hizo propia esta infinitud de contraste a partir de una *metaironía* por la cual nuestro juicio queda en suspenso ante la revelación de la interdependencia entre las esferas superior e inferior de la naturaleza humana: no se trata, pues, de una mera inversión de valores, sino de «una liberación moral y estética que pone en comunicación los opuestos»³⁹.

Fue Novalis quien llamó la atención sobre cómo una tendencia absoluta hacia la plenitud y la perfección (elevada tendencia que caracteriza al espíritu romántico) se convierte en una *enfermedad* «desde el momento en que se muestre destructiva y contraria frente a lo *incompleto*, lo imperfecto»⁴⁰. En tal sentido, la ironía romántica reduce finitud e infinitud a la nada para, a continuación —y negándose a sí misma—, restablecer ambos componentes de la dicotomía fundamental de que había partido, deviniendo entonces una ironía superior autotrascendente: una *ironía de la ironía* que es doblemente negativa y afirmativa, esto es, una ironía en segundo grado que se autodevora para trascender su propio furor negativo en una «*ironie de conciliation*» cuya coloración emotiva la dota de una mayor significación moral⁴¹.

Por su parte, Arthur Schopenhauer (1788-1860), que dedicó a la risa cómica —esto es, a la hilaridad sin fundamento, a la *plaisanterie*— uno de los apartados de *El mundo como voluntad y representación* (1818), reconducirá sus reflexiones hacia el humor en un poco conocido apéndice al primer libro de dicha obra, definiéndolo como *el doble*

³⁸ (El subrayado es mío.) L. Aragon: *Tratado de estilo* (Madrid: Árdora, 1994), p. 60.

³⁹ O. Paz: ««Revolución/Eros/Metaironía», *Los hijos del limo*, p. 155. Según expuso en un trabajo sobre Marcel Duchamp (1887-1968), se trata de una ironía «que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa»; *id.*: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (México D.F.: El Colegio Nacional / Ediciones Era, 2008), p. 19. Por más que Paz, definiéndola como una *ironía de afirmación* en contraposición con la negatividad de la ironía romántica, tratara de distinguirla de ésta, la metaironía vanguardista no se diferencia estructuralmente de la ironía de Schlegel que, según vimos, superaba aquella negatividad señalada por Hegel. *Vid. ibíd.*, p. 116.

⁴⁰ Novalis: *La enciclopedia*, p. 426.

⁴¹ Henri Morier: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1981), p. 616.

contrapunto de la ironía, diametralmente opuesto a la ironía retórica tradicional: mientras que ésta, de naturaleza objetiva y propia del mundo antiguo, consiste en una broma dirigida contra los demás que comienza seriamente y acaba en risa, el humor —afirma el filósofo de Danzig— es un producto de carácter subjetivo y distintivamente moderno, que importa un pensamiento grave y elevado bajo la apariencia de una broma dirigida contra uno mismo⁴². Ello nos conduce de nuevo a considerar que la ironía romántica brota de una *doble transposición* (de lo finito a lo infinito y viceversa) cuya incongruencia es mediada afectivamente por un tipo de humor cordial que actualiza —suavizándolo— el conflicto entre subjetividad y realidad: inhibe la reacción instintiva de la primera ironía, de modo que la determinación del Ideal se eleva finalmente por encima de la determinación de la naturaleza (aunque sin desligarse completamente de esta última), permitiendo al poeta verter una mirada de contemplativa benevolencia hacia *lo otro*, este el cual deja de asimilarse a un *no-yo* opuesto al *yo*, sino que, por el contrario, se identifica con el *uno-mismo* tomado por objeto de la reflexión⁴³.

En definitiva, el humorismo es aquella ironía superior que niega las ironías parciales y que, trascendiendo la pura negatividad de la subjetividad autodestructiva, añade

⁴² «Pues, considerado de cerca, el humor se basa en un ánimo subjetivo, pero serio y elevado, que entra involuntariamente en conflicto con un mundo exterior vulgar, muy heterogéneo de él, del que no se puede apartar ni tampoco abandonarse a él; por eso, para mediar entre ambos, intenta pensar su propia opinión y aquel mundo externo con los mismos conceptos, que de este modo mantienen una doble incongruencia, bien en uno o en otro sentido, con la realidad pensada en ellos»; Arthur Schopenhauer: «Sobre la teoría de la risa», en *El mundo como voluntad y representación. Complementos* (Madrid: Trotta, 2003), p. 131. Cfr. *id.*: § 13, «Libro primero», *El mundo como voluntad y representación* (Madrid: Alianza, 2013), pp. 195-199. La hipótesis de la risa como resultado de una incongruencia fue formulada por Francis Hutcheson (1694-1746) en el ensayo *Thoughts on laughter* (1758): «That then which seems generally the cause of laughter is the bringing together of images which have contrary additional ideas, as well as some resemblance in the principal idea: this contrast between ideas of grandeur, dignity, sanctity, perfection, and ideas of meanness, baseness, profanity, seems to be the very spirit of burlesque; and the greatest part of our raillery and jest are founded upon it»; Francis Hutcheson: *Thoughts on laughter / Observations on «The fable of the bees»: in six letters* [reproducción facsímil de la edición de 1758] (Bristol: Thoemmes, 1989), pp. 23-24.

⁴³ Esto recuerda en gran medida aquella especial relación que el Psicoanálisis freudiano establecerá entre el *yo* y el *superyó*. Según Ernst Kris, la diferencia principal entre el humor y la mera comicidad estriba en que las esferas de lo cómico requieren la implicación de varias personas: dos en el caso de «lo cómico que encontramos en la vida» (una que observa, otra observada), y tres en «lo cómico que los hombres crean deliberadamente» (el espectador, el actor y el agente pasivo contra quien se dirige la broma). Por el contrario, el humorismo alcanza su plena expresión en un único individuo, cuyos *yo* y *superyó* entran en juego; cfr. Ernst Kris: «El desarrollo del *yo* y lo cómico», *Psicología de lo cómico y Psicología de los procesos creadores* (Buenos Aires: Paidós, 1964), p. 57. Kris toma esta idea de la tesis freudiana del humor expuesta por el médico vienés en un breve artículo de 1927 a modo de epílogo tardío a su célebre *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905). Vid. S. Freud: «El humor» (1927 [1928]), en *Obras completas*, Tomo VIII (Madrid: Biblioteca Nueva, 1974), pp. 2997-3000. Cfr. *id.*: *El chiste...*, p. 235. En dicha tesis de Freud se percibe la influencia de Theodor Lipps (1851-1914), quien en *Komik und Humour* (1898) había expuesto una teoría estética del humor que en líneas generales retoma la teoría romántica y que tuvo gran divulgación en España a partir de la traducción de sus *Fundamentos de Estética* en 1923, obra en la que su autor resume los aspectos más destacados de la anterior. Vid. Theodor Lipps: *Los fundamentos de la Estética* (Madrid: Daniel Jorro, 1923).

una profundidad sentimental que la ironía filosófica por sí sola apenas anuncia. Al igual que el Pastor Yorick, que es una de las máscaras ficticias de Laurence Sterne (1713-1768), autor de una de las obras más geniales del humorismo universal, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1760-1767), el talante propio de las naturalezas humorísticas le permite al sujeto reírse de sí mismo, no sólo disculpando sino incluso acompañando con una disposición alegre la jocosa risa que los demás dirigen a su persona⁴⁴. Por supuesto, semejante humorismo exige del sujeto unas cualidades poco comunes: un espíritu más libre y sublime, una naturaleza bondadosa e inclinada a la verdad y una maravillosa fuerza de pensamiento que, nacida de la contemplación más profunda de la naturaleza, le permita alcanzar su propia *doble ironía* y reconocer así en las bufonadas ajenas las suyas propias, deleitándose con ello⁴⁵. Esta expresión superior del *ethos* irónico latía en el humor franco y social de David Hume (1711-1776) y está presente, sobre todo, en la ironía moral que Frédéric Guillaume Paulhan (1856-1931) definió en torno a la dualidad *ser social / ser individual* y que conectaba con el pensamiento democrático de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865)⁴⁶. Asimismo, tal es, *mutatis mutandis*, la ironía que aporta al humorismo

⁴⁴ «Era su talante tal que como podía reírse de sí mismo cuando se veía en ridículo, era incapaz de molestarse porque los demás le vieran a la misma luz que él mismo. Así pues, con sus amigos, que sabían que su debilidad no era el apego al dinero y que, consecuentemente, no sentían demasiados escrúpulos en hacer bromas con lo extravagante de su genio, en vez de pararse a pensar en el verdadero motivo, prefería compartir con ellos la risa aun a su propia costa»; Laurence Sterne: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (Madrid: Cátedra, 2008), p. 79.

⁴⁵ Idea también presente en el citado Hoffmann. Cfr. E. Behler: *Ironie et modernité*, p. 217 ; y R. Safranski: *Romanticismo...*, p. 205. «Diremos, pues, que la intención de la ironía humorística [humorismo] es de carácter totalmente espiritual: trascendente, porque la ironía afirma más y más la verdad y la bondad del espíritu; y también inmanente, porque esa afirmación se especifica sin cesar a través de unas negaciones burlonas que ridiculizan la falsa espiritualidad»; V. Jankélévitch: *La ironía*, p. 155.

⁴⁶ Decía de sí mismo el filósofo y político escocés en un apunte autobiográfico (fechado el 18 de abril de 1776), ya con la perspectiva de su inminente fallecimiento (acaecido el 25 de agosto de ese mismo año): «fui, digo, un hombre de disposición apacible, de temperamento controlado, de humor abierto, social y alegre, capaz de sentirme vinculado afectivamente, pero poco susceptible a la enemistad y de gran moderación en todas mis pasiones»; David Hume: *De mi propia vida* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), p. 1768. Esta semblanza parece corroborarse a través de los testimonios de quienes lo conocieron, como este del también escocés Adam Smith (1723-1790): «Sus constantes bromas eran la genuina expresión de su buena naturaleza y de su buen humor, templada por la delicadeza, la modestia y sin el menor asomo de maldad que tan a menudo es fuente desagradable de lo que en otros hombres se llama *ingenio*. Nunca tuvieron sus bromas la intención de mortificar y, por lo tanto, lejos de ser ofensivas, prácticamente nunca dejaron de agradar y encantar, incluso a aquellos que eran el blanco de las mismas. [...] Esa ligereza de temperamento, tan grata en sociedad pero que normalmente va acompañada de frivolidad y cualidades superficiales, en él estaba asistida por la más severa aplicación, el más extenso aprendizaje, el pensamiento más profundo y la mayor capacidad, en todos los aspectos, de penetración. En suma, siempre lo consideré, durante su vida y desde su muerte, como alguien que se aproximó tanto a la idea del hombre absolutamente sabio y virtuoso como quizá la débil naturaleza humana lo permita»; *ibid.*, p. 1780. Por otro lado, *vid.* Frédéric Guillaume Paulhan: *La morale de l'ironie* (Paris: Félix Alcan, 1914); y Pierre-Joseph Proudhon: *Les confessions d'un révolutionnaire* (Paris: Garnier Frères, 1852), p. 342. Por su parte, Baldensperger ha definido la esencia del humor como «une inquiétude implicite, un désaccord latent entre les diverses idées directrices de la vie individuelle et sociale»; F. Baldensperger: *op. cit.*, p. 221. Este humor

pirandelliano su compasiva indulgencia por acción del *sentimiento de lo contrario*, a saber, una especie de sentimiento irónico autoconsciente —nacido de la reflexión— en que hace presencia lo moral (el *ethos* correspondiente al segundo momento) y que se superpone a la reacción instintiva (primer momento del *pathos*), ya sea ésta de enojo, despecho o irrisión⁴⁷. Precisamente, como veremos, dicha ironía superior es lo que da al Postismo su característica bonhomía y el alcance retrospectivo que sin duda le corresponde en el seno de los discursos estéticos de la Modernidad, más significativamente aún que su importancia como precursor de la postvanguardia y de ciertos elementos postmodernos.

indulgente contrasta con las tesis según las cuales la risa es la expresión de un sentimiento de superioridad sobre lo otro; *vid. infra* «3.1.7.3. Julio Casares».

⁴⁷ *Vid.* L. Pirandello: *op. cit.*, pp. 177-178. Esta acción enlaza perfectamente con la teoría schlegeliana; *cfr.* Fr. Schlegel: «Fragmentos del Athenäum (1798), en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 142. *Vid. infra* «3.1.2. El humorismo de Pirandello (más una explicación freudiana)».

2. EL POSTISMO EN EL CONTEXTO DE LA POESÍA DE VANGUARDIA

El Postismo es, no esencialmente, sino especialmente un postsurrealismo, y en buena parte un post-expresionismo. Pero es también un post-dadaísmo. En mínima parte, un post-cubismo. Mientras tan sólo históricamente es un post-ultraísmo, un post-futurismo, un post-realismo, etc. Es, pues, por descendencia, o por paralelismo, o por oposición, o sencillamente por sucesión histórica o cronológica, un verdadero postismo.

MANIFIESTO DEL POSTISMO (1945)

2.1. EL POSTISMO

2.1.1. Criterios de periodización

En la madrileña noche de Reyes de 1945, el poeta y artista Eduardo Chicharro Briones (1905-1964) —hijo del pintor modernista Eduardo Chicharro y Agüera (1873-1949)—, junto al joven diletante de procedencia italiana Silvano Sernesi (1923-2001) y al gaditano Carlos Edmundo de Ory (1923-2010), se reunieron en el Café Castilla (sito en Calle de las Infantas, nº 9) para celebrar el acto fundacional de un nuevo ismo. Inspirados en las vanguardias históricas europeas, acordaron promoverlo con el lanzamiento de la homónima revista (auspiciada en los diarios *ABC*, *Arriba* y *Pueblo*) que bajo el pomposo lema «España lanza el “Postismo”» sirvió como órgano de difusión de sus ideas y primeras creaciones¹. A pesar de la no siempre bien disimulada indiferencia de algunos, la noticia generó gran expectación en el ambiente literario del momento, tanto por la desenvuelta frescura de su puesta en escena como por los fundamentos estéticos que, muy a contracorriente de los valores fascistas promocionados desde todas las instancias culturales y sociales del Régimen, se encontró necesariamente con un antivanguardismo radical que presumía de obliterar nada menos que, en palabras de Gabriel Ureña, «un siglo de historia universal del arte, un siglo de Vanguardia»². Sintomáticamente, apenas tres años antes de la irrupción del Postismo en el desolado firmamento artístico-literario nacional, el pintor y ensayista Francisco Pompey y Salgueiro (1887-1974) se deshacía en toda clase de vituperios contra las propuestas vanguardistas, a las que culpaba del creciente desinterés del público hacia el arte (como veremos, no sólo en este punto coincidieron poetas sociales

¹ Vid. *Postismo*, nº único, Madrid, enero de 1945 (edición facsímil en *Poesía*, nº 2, Madrid, agosto-septiembre de 1978). Tras ser objeto de censura, en marzo del mismo año aparece *La Cerbatana*, considerada por todos el segundo número de *Postismo*. Pueden consultarse ambas en la edición facsimilar de AA. VV.: *Postismo y La Cerbatana. Revistas dirigidas por Carlos Edmundo de Ory. Madrid 1945* (Sevilla: Renacimiento, 2011). Para un primer acercamiento a estas revistas, vid. R. de Cózar: «El postismo. Revistas *Postismo* y *La Cerbatana*», en Manuel José Ramos Ortega (ed.): *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975) / Vol. II (1939-1959)* (Madrid: Ollero y Ramos, 2005), pp. 109-122; y José Rafael Mesado Gimeno: «Revistas *Postismo* y *La Cerbatana*, inicio de la poesía de vanguardia en la posguerra española», en *Fòrum de Recerca*, nº 17, Universitat Jaume I, 2012, pp. 669-683. Otras publicaciones afines —ya en el contexto del «Postismo de segunda hora»— serán *El Pájaro de Paja* (diciembre de 1950), *Deucalión* (Ciudad Real, 1951-1953) y *Doña Endrina* (Guadalajara, 1951-1955). Vid. *infra* «2.1.6. El “Postismo de segunda hora” o “Postismo en serio”».

² Gabriel Ureña: *Las Vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959* (Madrid: Istmo, 1982), p. 15. Para un acercamiento a la crítica de arte en España durante la posguerra, véase también Ángel Llorente: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)* (Madrid: Visor, 1995); e *id.*: «Panorama de la crítica de arte en la posguerra (1939-1951)», en Julián Díaz Sánchez & Á. Llorente Hernández (eds.): *La crítica de arte en España (1939-1976)* (Madrid: Istmo, 2004), pp. 13-43.

y falangistas). Según este autor, se imponía la necesidad de iniciar una santa Cruzada contra la Vanguardia europea, tan amiga de lo exótico y de lo extravagante, por constituir ésta una amenaza para la saludable tradición española: una *enfermedad* que provenía de la cepa romántica y que habría sido inoculada en nuestra cultura —según Pompey— por la *Internacional-judeo-masónica-marxista*³. También en 1942, el poeta y periodista José María Junoy (1887-1955) valoraba el aún reciente alzamiento militar fascista como un medio para, por fin, liberar el arte español de la perniciosa influencia extranjera⁴. Y un año

³ Entre las numerosas perlas que dan cuenta de la insalvable oposición ideológica que a la postre condicionaría la suerte del Postismo, baste citar las siguientes: «Sin un régimen de depuración los defectos [del concepto *democrático moderno* europeo que reinaba en la mentalidad de un gran número de artistas y críticos] seguirían siempre»; «el arte de tendencias nuevas es hijo de una nueva democracia internacional, y como tal, muy opuesta a la gloriosa tradición nacional de España»; Francisco Pompey: *Los artistas y el público* (Madrid: Editora Nacional, 1942), pp. 10 y 13, respectivamente.

⁴ Vid. José María Junoy: *Elogio del arte español* (Barcelona: Nueva Colección de Estudios y Monografías de Arte, 1942). Con todo, el caso de Junoy llama poderosamente la atención por ser el autor del que muchos consideran primer caligrama en lengua catalana («Oda a Guynemer»), publicado en 1915 por la revista *Iberia* e incluido más tarde en *Poemes & cal·ligrames* (1920). Dicha oda sintetiza su rendida admiración por el cubismo (en lo formal, dada la disposición caligramática de los versos) y el futurismo (en lo temático, según el giño maquinista y belicista de un título que remite al heroico aviador francés Georges Guynemer —1894-1917—, muerto en combate durante la I Guerra Mundial). Vid. *id.*: *Obra poética* (Barcelona: Acantilado, 2010). Asimismo, entre 1916 y 1917 dirigió la barcelonesa *Troços*, revista donde mensualmente se daba acogida a las nuevas corrientes europeas (especialmente francesas), contribuyendo así al desarrollo de la vanguardia catalana. Sin embargo, una vez finalizada la guerra civil y después de que a principios de los años 30 experimentara una fuerte conversión al catolicismo, abandonó su lengua vernácula para colaborar exclusivamente con el diario falangista Solidaridad Nacional (órgano del nacional sindicalismo) y el semanario Destino, que bajo la dirección de Josep Pla (1897-1981) dio cabida a la intelectualidad de la difusamente llamada «Tercera España». Entre un extremo y otro de su trayectoria literaria y vital, hemos de considerar una etapa de transición (años veinte) marcada por el proyecto de una línea estética a la que bautizó con el nombre de «Escuela Mediterránea» (muy próxima al ideal clasicista del Noucentisme d'orsiano y prácticamente coincidente con la versión artística de este último, precisamente llamada «Mediterraneísmo»). Destaquemos como una de sus características principales el haber sido concebida en frontal oposición al romanticismo alemán. Sabido esto, el aprecio de Junoy por el cubismo literario de Max Jacob y el pictórico de Pablo Picasso, entre otros, desde el punto de vista de su panlatinismo exaltado. Cfr. Jaume Vallcorba: «Introducción» a J. M. Junoy: *op. cit.*, pp. 11 *et seq.* Sobre este tema, vid. J. Vallcorba: *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica* (Barcelona: Quaderns Crema, 1994). En todo caso, el de Junoy no fue el único caso de transfuguismo estético. Destaca la figura de Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), reconocido impulsor de las vanguardias en los años 20, fundador y director de la revista *La Gaceta Literaria* (donde colaboraron los autores más destacados del 27) y cartelista de estilo futurista. Como dato significativo, incluso se animó a estrenar *La edad de oro* (1930), de Buñuel, en el cineclub —primero en España— fundado por aquél, lo que motivó sonoros altercados protagonizados por la ultraderecha que finalmente lograron suspender la proyección (31 de noviembre de ese mismo año). Más tarde, sin embargo, se convirtió en el más abierto precursor del fascismo en España por su ideación de un «fascismo panlatino» y su participación activa en la fundación de las JONS y de Falange Española a principio de los años treinta. De esta época destacan las obras *Genio de España: Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo* (1932) y *La nueva catolicidad: Teoría general sobre el fascismo en Europa (en España)* (1933). En su respuesta a la famosa encuesta de *La Gaceta Literaria* sobre la vanguardia (nº 83, 1 de junio de 1930, p. 1), Giménez Caballero opuso al *misticismo irracional* de la vanguardia subversiva y libertaria (integrado por los ismos históricos, incluido el Futurismo) la *disciplina federada* de una postvanguardia que el español ligó a su propio proyecto estético, finalmente fracasado; cfr. Manuel Pastor: *Los orígenes del fascismo en España* (Madrid: Tucar, 1975), p. 29. Vid. Javier Pérez Segura: «Protagonismo de Ernesto Giménez Caballero», *Arte moderno, Vanguardia y Estado: La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)* (Madrid: C.S.I.C., 2003), pp. 64-67; pero sobre todo Enrique Selva: «Gecé y la “vía estética” al fascismo en España», en Ferran Gallego & Francisco Morente (eds.): *Fascismo en España* (Barcelona: El Viejo Topo, 2005), pp. 69-99; e *id.*: *Ernesto Giménez Caballero. Entre*

más tarde, el garcilasista Pedro de Lorenzo (1917-2000) establecía la línea ideológica que debía marcar el camino de los nuevos literatos: servir a «la grandeza creciente, áspera, dura y fecunda de España»⁵.

Cierto es que la realidad suele regirse por una lógica que importa sus propias contradicciones. De hecho, el Postismo convivió con otras corrientes de posguerra pretendidamente renovadoras y cuya afinidad con la vanguardia europea no les impidió recibir el beneplácito de una parte significativa de la crítica de entonces. Tal fue el caso de la llamada Escuela de Madrid (o Joven Escuela Madrileña), surgida en aquel mismo 1945 a raíz de una exposición colectiva en la Galería Buchholz⁶. Incluso el Postismo, antes de ser objeto de la burla y del airado desprecio de los más, también gozó inicialmente del apoyo de algunos nombres propios del Régimen, como el del Procurador en Cortes y Director de Prensa y Propaganda Juan Aparicio López (1906-1987), que asimismo intervendría en la suerte de la revista *Deucalión* (órgano de difusión del «Postismo de segunda hora»), fundada por Ángel Crespo a principios de la década de los 50⁷. La razón encubierta de este inesperado patrocinio oficial se nos revela hoy de manera clara: connivir hasta cierto punto con la heterodoxia intelectual y estética para poder así controlarla ideológicamente y en último término depurarla. Esto explica que el citado mentor del grupo Garcilaso, a quien —para más inri— se le atribuye la autoría del lema «Juventud Creadora: una poética, una política, un estado» (*El Español*, 10 de abril de 1943), asumiera sin aparente contrariedad el papel de valedor de unos poetas tan alejados del modelo que propugnaba al Régimen, aunque sin abandonar en ningún caso su faceta apologética del mismo, en

la vanguardia y el fascismo (Valencia: Pre-Textos, 2000). También César González Ruano (1903-1965), también ligado a la extrema derecha (falangismo, fascismo, nazismo), destacó en los años 20 como poeta ultraísta. Vid. entre otros Elena Gonsálvez Blanco: «La poesía de César González-Ruano: del ultraísmo a la frustración en busca del yo personal-universal», en *Crítica Hispánica*, Vol. 29, nº 1-2, 2007, pp. 115-131. Mechthild Albert dedica un extenso estudio a la filiación vanguardista de narradores ideológicamente próximos al fascismo como Antonio de Obregón (1910-1985), Tomás Borrás (1891-1976), Felipe Ximénez de Sandoval (1903-1978) o Samuel Ros (1904-1945); vid. Mechthild Albert: *Vanguardistas de camisa azul* (Madrid: Visor, 2003).

⁵ Pedro de Lorenzo: «La creación como patriotismo», en *Arriba*, 14 de febrero de 1943, p. 5. Ap. José M^a Naharro-Calderón: *Entre el exilio y el interior: el “entresiglo” y Juan Ramón Jiménez* (Barcelona: Anthropos, 1994), p. 241.

⁶ Muchos de los integrantes de este grupo procedían de la surrealizante Escuela de Vallecas, fundada en 1927 por los artistas Benjamín Palencia (1894-1980) y Alberto Sánchez Pérez (1895-1962). El crítico de arte Manuel Sánchez Camargo (1911-1967) fue el creador del término; vid. Manuel Sánchez Camargo: «Arte. Exposición de la Escuela Madrileña», *El Alcázar* (30-11-1945); e *id.*: *La Escuela de Madrid* (Madrid: Cultura Hispánica, 1954). Pueden también consultarse sobre este tema, Ramón Faraldo: *La Escuela de Madrid* (Madrid: Cigüeña, 1962); y Antonio Martínez Cerezo: *La Escuela de Madrid* (Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1978). Ap. Á. Llorente Hernández: «Panorama de la crítica de arte en la posguerra (1939-1951)», en *op. cit.*, pp. 24-25.

⁷ Vid. C. E. de Ory: «Historia del Postismo», *Poesía (1945-1969)*, p. 271; y A. Crespo: «Notas, después del diluvio, para el nuevo viaje de *Deucalión*», en *Deucalión*, nº 0 para la edición facsímil, Ciudad Real, junio de 1986.

calidad de férreo censor y paladín de las directrices ideológicas marcadas por el Nacionalcatolicismo. En este sentido ha escrito Díaz Sánchez:

Las posiciones de una parte significativa de la crítica durante el franquismo [...] quedan bien claras: la vanguardia española de anteguerra [demasiado deshumanizada y sin contenidos] se invalida, se condena o se olvida; el academicismo decimonónico [demasiado humano] también. La conclusión no podía ser otra que la llamada a una vanguardia virgen, libre de las posiciones políticas republicanas, y compatible con una cosmovisión cristiana⁸.

Pero los postistas no daban muestra de dejarse domesticar tan fácilmente. Sus creaciones resultaban demasiado delirantes y recordaban en exceso al «peligroso» Surrealismo, cuya reivindicación explícita por parte de Chicharro y Ory significaba en sí misma —con palabras de Jordi Gracia— «una forma de protesta contra la mediocridad autocrática y hegemónica»⁹. Y es que la mera asunción de principios estéticos foráneos no sólo iba a contracorriente con respecto al ensalzamiento de los valores patrios que el Régimen promocionaba, sino que, en el caso concreto del Surrealismo, dichos principios fueron puestos al servicio de la revolución comunista durante los años treinta. Como también ha señalado Pont, del magisterio surrealista sólo podía importar «supuestos ideológicos inequívocamente subversivos», lo que unido al halo de insurrección vital propio de la vanguardia y al declarado antitradicionalismo y antiacademicismo del Postismo determinó la pronta reacción de los jerifaltes franquistas¹⁰. Así pues, ante la perspectiva de una posible sedición cultural iniciada en las filas postistas, el cambio de estrategia por parte de las altas instancias fue inminente, optando por el desdén más absoluto o por la más acerba y destructiva de las críticas¹¹. Como si de una profecía

⁸ J. Díaz Sánchez: *La «oficialización» de la vanguardia artística en la postguerra española (El informalismo en la crítica de Arte y los grandes relatos)* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998), p. 39.

⁹ Jordi Gracia García: *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España* (Barcelona: Anagrama, 2004), p. 342.

¹⁰ Vid. J. Pont: *El Postismo...*, p. 59; e *id.*: «Historia y poética del Postismo», en *Zurgai*; Bilbao, junio de 1991, p. 5. Asimismo, vid. R. de Cózar: «Postismo y Surrealismo: la vanguardia como distinta tradición», en J. Pont (ed.): *Surrealismo y literatura en España*, p. 233.

¹¹ Para una idea general de la recepción crítica que tuvo el Postismo justo el año de su fundación, baste echar un vistazo al n° 21 de *La Estafeta Literaria* (febrero de 1945), especialmente activa en su campaña de desprestigio. Dicho número se abría con una pequeña reseña sobre «Humor y Arte», pero mencionando exclusivamente la literatura satírica clásica; asimismo, en páginas posteriores, aparecían dos breves textos sobre los juegos infantiles («Juegos») y el sueño («¿Qué has soñado?»), por lo demás, completamente desligados de la fecunda tradición romántica y surrealista. Estas tres dimensiones, tan caras al movimiento postista (humor, juego y mundo onírico), no son tratadas más que superficialmente, y ya en la sección «Hablar por hablar» se suceden las airadas arremetidas contra dicho movimiento (a pesar de la crítica más o menos favorable al Chicharro pintor en «Otra vez Chicharro el joven»). Vid. *La Estafeta Literaria*, n° 21, Madrid, 15 de febrero de 1945, especialmente pp. 1 y 31-32. Son también destacables en este sentido las reseñas negativas de S.: «El Postismo y el tetraedro», en *La Estafeta Literaria*, n° 20, Madrid, 30 de febrero

autosatisfecha se tratara, el Primer Manifiesto del Postismo (1945) concluía con la irónica frase: «¡Qué solos vamos a estar, pero qué bien!»¹². Y apenas unos meses más tarde, en las páginas de *La Cerbatana*, el tono desafiante da paso a la más amarga resignación en el artículo «Nos echan de la poesía», donde Chicharro se quejaba de las insalvables dificultades que se les impuso desde todos los frentes¹³. A partir de entonces, el movimiento postista no pasaría de ser para muchos un remedo españolizado de las vanguardias europeas, un pseudosurrealismo trasnochado, un pétalo más de la ya ajada corola de los ismos¹⁴. Con razón Francisco Nieva se lamentaba de la arrogante frialdad que persistentemente rodeó al Postismo desde sus inicios, así como del perjuicio que supuso para la cultura de nuestro país desaprovechar las enormes posibilidades que en su día entrañó aquella propuesta de alegría, libertad e imaginación fecundas¹⁵. Ahora bien, también parece haberse confirmado a la vista de los acontecimientos que aquel reto a la cultura oficial franquista supuso, como poco, «un romántico fracaso mil veces más deseable que uno de esos éxitos rebajantes que equivalen a una aniquilación»¹⁶.

Durante muchos años, la sucesivas antologías panorámicas de la poesía española de posguerra dibujaron un ambiente polarizado por los grupos oficiales afines al «tradicionalismo» franquista (Juventud Creadora —inspirada en la revista falangista

de 1945; Andrés Flores: «Manifiesto anti-postista», *La estafeta literaria*, n° 29, Madrid, 25 de junio de 1945; Eduardo Isaac Hernández: «¿Qué es el Postismo?», en *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 20 de febrero de 1945; J. P. G.: «El Postismo a la vista...», en *Barcelona Teatral*, 8 de marzo de 1945; D. M. Contreras: «Más sobre el Postismo», en *Diario de Cádiz*, 7 de abril de 1945; *id.*: «Postismo o Potismo», en *Diario de Cádiz*, 20 de mayo de 1945; César González Ruano: «Los postistas», en *Crítica*, n° 6, año II, Barcelona, abril de 1945; El Silencioso (Julio Trenas): «Un postista en la jaula», en *La Estafeta Literaria*, n° 30, Madrid, 10 de julio de 1945.

¹² *Postismo*, n° 1, p. 13. Vid. C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», en E. Chicharro & C. E. de Ory: E. Chicharro & C. E. Ory: *Las patitas de la sombra*, ed. de Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña (Zaragoza: Mira Editores, 2000), p. 176.

¹³ Recogido por J. Pont: *El Postismo...*, p. 425.

¹⁴ Para Valbuena Prat significó la «última consecuencia de las piruetas de vanguardia»; Ángel Valbuena Prat: *Historia de la literatura española*, IV (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1968), p. 1002. A finales de los años 60, Gómez Bedate (que después se ha destacado como una de las principales artífices de su recuperación) lo definía como un movimiento de casi nula originalidad con relación al concierto poético-literario internacional, e incluso —con Mario Di Pinto— «provinciano y tardío»; P. Gómez Bedate: *La contestación de la realidad en la poesía de Ángel Crespo*, separata del n° 4 de la *Revista de Letras* (Maderid: Univ. de Puerto Rico en Mayagüez, 1969), p. 9. Véase también, A. Crespo: *Poesie*, ed. de Mario Di Pinto (Roma: Salvatore Sciascia Editore, 1964), pp. 213-226.

¹⁵ Fco. Nieva: «Eduardo Chicharro: la realidad del arte y lo que podemos en contra de ella», en *Trece de Nieve*, Madrid, invierno 1971-1972.

¹⁶ *Id.*: «Datos sobre una novela alquímica», en *Poesía*, n° 2, p. 58. Cfr. David Castillo Buils: «La plurilingüe lengua: el lenguaje poético postista», en *Ínsula*, n° 510, junio de 1989, pp. 12-13. Afortunadamente, no han faltado quienes destacarían el valor intrínseco del Postismo más allá su función meramente contradiscursiva, sobre todo a partir de la inestimable labor de recuperación emprendida por el recientemente desaparecido Félix Grande (1937-2014), quien lo definió como «la aventura más respetuosa para con la imaginación poética de entre todas las aventuras de nuestra poesía después de la guerra civil»; Félix Grande: *Apuntes sobre poesía española de posguerra* (Madrid: Taurus, 1970), p. 77.

Juventud— y grupo Garcilaso) y por la emergencia de una poesía socialmente sensible (*Espadaña, Proel, Corcel*): de un lado, evasionismo evocador, asepsia estética, preciosismo extemporáneo, visión armónica y serena del mundo basada en un optimismo estéril...; del otro, realismo, temática social, función práctica-comunicativa de la poesía, preocupación por el tiempo y meditación crítica sobre España como problema histórico, destinatario poético colectivo y popular, despreocupación formal o tendencia a la simplicidad expresiva (coloquialismo, prosaísmo) en repudio tanto de las formas herméticas como de las técnicamente virtuosas... Apenas hay que insistir en que la realidad distaba mucho de responder a un esquema tan reductor (incluso dentro de las propias filas de la poesía social)¹⁷. Entre ambos extremos existía una línea heterogénea que conectaba con la tradición experimental y vanguardista, deliberadamente silenciada por la crítica mayoritaria. Perteneciente a esta última, el Postismo dio un nuevo impulso a la Modernidad actualizando el ideario estético surrealista y el espíritu jovial de las primeras vanguardias históricas, sin renunciar a una herencia romántica y simbolista.

Lo cierto es que, si el Postismo nace de aquella *tradición de la ruptura* (netamente moderna) que componen los diversos discursos estéticos de vanguardia, lo hace en pleno proceso de disolución de la Modernidad, con la emergencia de una literatura comprometida que se extendió rápidamente a ambos lados de los Pirineos¹⁸. La necesidad de ubicar apropiadamente la nueva propuesta dentro de la historia de las ideas estéticas y de vislumbrar su significación específica exigía un ejercicio de autoanálisis y autoevaluación¹⁹. A la postre, su cometido fue la nada desdeñable tarea de enlazar la poesía anterior a la guerra con las corrientes experimentalistas europeas que afloraron a partir de los años cuarenta, aportando a la cultura española un elemento de modernidad semejante al ofrecido en su tiempo por el movimiento Ultra²⁰. Así, el Postismo se inscribía cronológicamente en el período de floración de un nutrido grupo de pequeños movimientos poético-literarios que proliferaron hacia mediados del siglo XX, tales como la *Beat Generation* de Allan Ginsberg (1926-1997) en América, o el Letrismo de Isidore Isou

¹⁷ Vid. *infra* «2.1.3. El Postismo y las estéticas de lo serio».

¹⁸ Sobre esta noción paradójica de la *tradición de la ruptura*, vid. O. Paz: «La tradición de la ruptura», *Los hijos del limo*, pp. 13 *et seq.* Asimismo, *cfr. id.*: *La otra voz...*, pp. 50-51. R. de Cózar utiliza la expresión «revolución continua» con un sentido semejante; vid. R. de Cózar: «Algunas notas sobre la Vanguardia y el Surrealismo: A modo de introducción al andaluz José María Hinojosa», *Andalucía en la Generación del 27* (Sevilla: Publi. Universidad, 1978), p. 80.

¹⁹ *Cfr. id.*: «El Postismo en el contexto de la Vanguardia», en *Barcarola*, n° 50, p. 249.

²⁰ *Cfr.* Antonio Fernández Molina: «Notas en torno del pionero Postismo», en AA. VV.: *Ciudad de Ceniza. El Surrealismo en la posguerra española* (Teruel: Diputación Provincial, 1992), p. 87; P. Corbalán: *Poesía surrealista...*, p. 30; y Fernando Quiñones: *Últimos rumbos de la poesía española. La postguerra: 1939-1966* (Buenos Aires: Columba, 1966), p. 17.

(1925-2007) en Europa, sin olvidar el Existencialismo ni las tendencias surgidas a partir de los años 40 también en España: Amentalismo (1946), L'Art Brut (1947), movimiento Cobra (1948-1951), Dau al set (1948-1949), Black Mountain colleg (años 50), Situacionsimo (1957), Noigandres (1955), movimiento Pánico (1962), Problemática-63 (finales de 1962), Zaj (1964), Cooperativa de Producción Artística y Artesana (1966), grupo N.O. (1968), grupo Parnaso-70 (1970), etc²¹. De todas estas corrientes, sólo el Postismo se presentó lúcida y plenamente ubicado en la estela surrealista nacida del luminoso núcleo romántico, lo que de por sí constituía un auténtico renacimiento de la Modernidad²².

El hecho de postularse como el *post* de los ismos le confirió un perfil explícitamente revisionista que, por lo demás, venía a coincidir con uno de los rasgos generales de las vanguardias analíticas (caso del Surrealismo e incluso del Dadá berlinés)²³. Para cumplir su destino, el proyecto postista no podía ser fruto de la

²¹ Sobre los movimientos que acabamos de enumerar, *vid.* José Antonio Sarmiento: *La otra escritura. La poesía experimental española* (Cuenca: Univ. Castilla la Mancha, 1990). *Cfr.* C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», en *op. cit.*, p. 181.

²² Disentimos de la apreciación de Fco. Nieva, quien prefiere ligar el Postismo con la posmodernidad. *Cfr.* Fco. Nieva: «Vida de poeta», en *Deucalión*, n° 0 de la ed. facs. (junio de 1986); y más extensamente *id.*: «El “Postismo” una vez más», en *ABC*, Madrid, 22 de julio de 1984 (también en J. Pont: *op. cit.*, pp. 548 *et seq.*). En esta misma línea se sitúa A. Pérez Lasheras: «Aproximación al postismo», en E. Chicharro & C. E. de Ory: *op. cit.*, pp. 14-15. Según tenemos constancia, hay inscrito en la Universitat Jaume I de Castellón un proyecto de Tesis Doctoral a cargo de José Rafael Mesado Gimeno y bajo la dirección del Dr. D. Santiago Fortuño Llorens: *Convergencias. Carlos Edmundo de Ory y la poesía de la marginalidad en las poéticas de posguerra*. En este trabajo su autor relaciona la poesía oryana con los poetas de la «Beat generation» y el pensamiento «underground» estadounidenses, inscribiéndola por tanto en la estética postmoderna. Sin duda, el enfoque de esta Tesis, aún en proceso de redacción, contrastará muy oportunamente con el nuestro.

²³ Como bien señala Ruiz Soriano, en el fondo de aquella propuesta latía «una profunda convicción sobre su situación en la poesía del momento y la necesidad de abrir nuevos caminos»; Francisco Ruiz Soriano (intr. y ant.): *Primeras promociones de la posguerra* (Madrid: Cátedra, 1997), p. 35. Respecto al revisionismo del movimiento Dadá, véase el Manifiesto dadaísta de Berlín (1918) en Ángel González García *et al.* (ant. y notas): *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945* (Madrid: Turner, 1979), pp. 184-186. En el Manifiesto del Postismo (1945), se alude a este carácter revisionista sin contradecir la dimensión «creacionista» de dicho movimiento (expresión que en modo alguno se refiere a la estética de Huidobro, sino a la propia vertiente original del Postismo). *Vid.* E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 284. En este sentido, parece oportuno distinguir entre lo que denominamos *vanguardia experimental* (Futurismo, el primer Dadá, entre otras) y *vanguardia analítica* (especialmente Surrealismo y, en nuestro caso, Postismo). La primera engloba todas aquellas manifestaciones espontáneas —deudoras de una nueva sensibilidad— a cargo de quienes, aun vagamente conscientes de la ruptura que ejercían con respecto a las corrientes estéticas precedentes (operando bajo la *pasión de lo nuevo*), aún carecían del sentido crítico-constructivo de las vanguardias analíticas, las cuales significaban un proyecto de superación de la vanguardia misma a partir de la conformación de un cuerpo doctrinal y estético más elaborado, heredero de las grandes líneas del Romanticismo y del Simbolismo, y con una mayor autoconciencia y autonomía dentro de las propuestas de ruptura que componen la corriente general de la Vanguardia. En consecuencia, la vanguardia analítica suele ser cronológicamente posterior a la experimental. Mención especial merece el movimiento Ultra, que, a pesar de presentarse como una vanguardia analítica, se comportó como una vanguardia experimental en la que —según palabras de Cansinos-Assens— cabían cuantas tendencias importaran al menos un «anhelo nuevo», y que sólo *a posteriori* lograrían «su núcleo» y se definirían; *ap.* José María Barrera López: *El ultraísmo de Sevilla*, vol. I (Sevilla: Alfar, 1987), p. 32. *Vid. infra* «2.2.1. La vanguardia hispánica peninsular: Ultraísmo y Creacionismo». También a efectos de clasificación, rechazamos aplicar al

improvisación sino el resultado de un largo período de incubación intelectual. Puede que 1945 fuera el año de la aparición oficial del Postismo (un año que, al parecer, tuvo su importancia en la historia de las manifestaciones artísticas en España)²⁴. Sin embargo, es sabido que ya en el verano avilés de 1944 Chicharro y Ory iniciaron la escritura conjunta de *Las patitas de la sombra* (1944-1947), libro de romances postistas que inauguraba la faceta creativa del grupo, augurado en noviembre de ese mismo año por Salvador Pérez Valiente en una entrevista para la madrileña Radio SEU. Con todo, es la existencia de un embrión remoto del Postismo (a finales de los años veinte) lo que da cuenta de la demorada gestación del proyecto a lo largo de casi dos décadas, dato que desmiente por sí solo toda detracción acerca de su carácter improvisado (en parte justificada por las observaciones de los postistas sobre su propio quehacer programático)²⁵. Tal como apunta Jaume Pont, en 1928 Chicharro hijo y el pintor Gregorio Prieto (1897-1992), ambos residentes en Roma, realizaron una serie de fotomontajes experimentales en la línea vanguardista que por entonces gozaba de muy buena salud, y es aquí donde se encuentra el germen del futuro Postismo (en cuyo lanzamiento terminaría participando el propio Prieto)²⁶. Con los años, este Postismo *avant la lettre* fue tomando forma hasta convertirse en un proyecto sólido de renovación estética que rebasaba los límites de una poética personal.

Desde el punto de vista de una periodización primaria del Postismo, existe un interesante debate entre los diversos estudiosos que han abordado su estudio. Andreu Van Hooft Comajuncosas, por ejemplo, propone como fechas de inicio y liquidación los años 1945 y 1948, respectivamente. Víctor García de la Concha, por su parte, retrasa el año de defunción a 1949; mientras que Maria Payeras Grau adelanta su desaparición a 1947 (en

movimiento postista el término *neovanguardia*, que preferimos reservarlo a las corrientes afloradas en España desde 1963 hasta 1975 y que recibieron el influjo de «tardovanguardias» o «postvanguardias» como el Postismo (por utilizar términos más adecuados), así como de neovanguardias europeas y americanas (especialmente el Letrismo y la poesía concreta y visual).

²⁴ En la capital, además de la aparición del Postismo y de la Escuela de Madrid, se abrió la Galería Clan y se celebraron la Primera Exposición Antológica y el Tercer Salón de los Once; en Barcelona, se expuso la muestra «Artistas franceses contemporáneos»; y en Bilbao, se abrió el Museo de Bellas Artes. *Cfr.* J. Díaz Sánchez & Á. Llorente Hernández (eds.): *op. cit.*, p. 217.

²⁵ Según afirmaba Chicharro en 1959, el primer manifiesto fue «sólo una desordenada y delirante manifestación de caóticos deseos, de programática, de ataques a diestra y siniestra, de vaciedad total. Pero... ¡era postista! De hecho, el postismo nació merced al estilo del propio Manifiesto»; E. Chicharro: «Pequeña historia del Postismo», en *Barcarola*, n.º 50, p. 211.

²⁶ «Ahí van esos dos locazos», se dice que exclamaba Valle-Inclán (por entonces también residente en la capital italiana) cada vez que veía a la pareja de jóvenes con sus cámaras fotográficas; *vid.* J. Pont: *El Postismo...*, pp. 42-43. A propósito de este episodio, nadie ha mencionado hasta hoy la terrible controversia que suscitaron ambos jóvenes (especialmente Chicharro) al orquestrar una feroz campaña de acoso contra el genial escritor gallego (por entonces director de la Academia de Bellas Artes en Roma, de la que aquéllos eran pensionados de Pintura). Pueden consultarse gran cantidad de documentos que así lo atestiguan en Margarita Santos Zas *et alia*: *Todo Valle-Inclán en Roma (1933-1936)*. Edición, anotación, índices y facsímiles (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2010), *passim*.

referencia a los tres primeros manifiestos), y Jaume Pont amplía la presencia activa del Postismo hasta 1950 (si bien éste sitúa en los dos primeros años sus mejores frutos, siendo 1947 el año en que «la agonía del movimiento estético-literario que nos ocupa es ya un hecho»²⁷). Por su parte, Gianna Prodan establece una periodización en tres amplias etapas: la «prehistoria del postismo» (1928-1932), que comprendería la época italiana de Chicharro y Prieto; el «apogeo del Postismo», entre los años 1943 y finales de los años 40 (el Postismo propiamente dicho); y el «tardopostismo», desde 1951 hasta la desaparición de los principales órganos de difusión, y que englobaría a su vez la llamada «Segunda hora» del Postismo²⁸. En otro artículo publicado en 1996, y con especial referencia a su variante plástica, esta misma autora amplía a cuatro las etapas del movimiento: el «postismo ante-litteram» (que coincide con la antes mencionada prehistoria del Postismo), el Postismo en sí (su apogeo), el Neopostismo (correspondiente a la «segunda hora»), y un Filopostismo o Postismo tardío²⁹. Respecto a este último, es cierto que la estética alumbrada por Chicharro y Ory adquiere una insospechada actualidad en los años sesenta, cuando se inicia una recuperación del legado postista de la mano de algunos «novísimos»³⁰. De este modo, el Postismo, que en su época apenas gozaría de repercusión en los ambientes literarios del Madrid de posguerra, más tarde se haría acreedor de una «gran influencia renovadora»³¹. De hecho, su radio de acción fue extendiéndose progresivamente desde Ávila y Madrid hasta Sevilla, Cádiz, Barcelona y, por último, Palencia y Ciudad Real, aglutinando a poetas y escritores como el mencionado Ángel Crespo, Carlos de la Rica (1929-1997), Antonio Fernández Molina (1927-2005), Gabino-Alejandro Carriedo (1923-1981), Félix Casanova de Ayala (1915-1990), Federico Muelas

²⁷ J. Pont: *op. cit.*, p. 67. Parece comúnmente aceptado que la actividad postista era ya prácticamente inexistente en los primeros años cincuenta. Cfr. Óscar Barrero Pérez: *Historia de la literatura española contemporánea. 1939-1990* (Madrid: Istmo, 1992), p. 144.

²⁸ Vid. Gianna Prodan: «Postismo. Un “ismo” ecléctico, anárquico, irreverente», en *Almud. Revista de Estudios de Castilla-La Mancha*, n° 4, Ciudad Real, 1981, pp. 64-80.

²⁹ Vid. *id.*: «¿Fue el Postismo un auténtico “ismo”? El Postismo en su representación estética», en *Barcarola*, n° 50, pp. 285-294.

³⁰ En su célebre antología de primeros de los años setenta, Castellet señalaba algunas de las concomitancias que aquella nueva generación poética presentaba con respecto al Postismo, especialmente en lo que respecta a su distanciamiento de todo compromiso político explícito: concepción lúdica de la poesía, irracionalismo, contracultura, etc. Vid. J. M. Castellet (ed. y ant.): *Nueve novísimos poetas españoles* (Barcelona: Barral, 1970). Cfr. Marta Beatriz Ferrari: «Postismo/Novísimos: ¿la tradición de la ruptura?», en *Letras de Deusto*, n° 72, Bilbao, julio-septiembre de 1996, pp. 95-108. El propio C. E. de Ory justifica esta recuperación histórica en su breve ensayo «Sobre el Postismo hoy», en E. Chicharro & C. E. Ory: *op. cit.*, pp. 180-181 (también en *Turia*, n° 24-25, junio de 1993). Con todo, dicha recuperación será «lenta, insuficiente y difícil», a juicio de Bernd Dietz: «El Postismo y su lugar en la poesía española contemporánea», *Ínsula*, n° 510, Madrid, junio de 1989, p. 9.

³¹ V. García de la Concha: «La renovación estética de los años sesenta», en *Los Cuadernos del Norte*, monografía n° 3 («El estado de las poesías»), Oviedo, 1986, pp. 10-23. Véase también Jaime D. Parra: *Místicos y heterodoxos* (Barcelona: March, 2003), p. 15.

(1910-1974), Gloria Fuertes (1917-1998) o el incombustible Fernando Arrabal³². Asimismo, estuvieron cerca de la órbita del Postismo algunos de los representantes más significativos de las tendencias irracionalistas y experimentales en España, como Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973) o Miguel Labordeta (1921-1969)³³. Por tanto, es justo concluir que esta pequeña vanguardia ha ejercido con el tiempo un papel de revulsivo para un número creciente de jóvenes poetas que no encontraron mejor manera de iniciarse en el conocimiento de la Vanguardia³⁴. Así lo expresaba el propio Arrabal en un fragmento de 1977:

Salud, amigos del postismo, que en mis veinte años me formasteis en la mejor escuela: la de la vanguardia. [...] Cuando diez años después, en mi destierro parisiense, crearía con otros amigos el movimiento pánico, yo pensaba en vosotros, y allí donde los más sabios discernieron antecedentes dadás o surrealistas, sólo había vuestros hallazgos y vuestro combate por la creación de nuevos valores³⁵.

En este sentido, el Postismo estaba llamado a realizar una doble tarea: por un lado, rescatar aquellas propuestas imaginativas, lúdicas y experimentales de la generación anterior a la guerra civil; por otro, proyectarse en la nueva literatura a modo de puente comunicador³⁶. Tal como muestra el Segundo Manifiesto del Postismo (1946):

³² A estos habría que añadir nombres menos conocidos como Antonio Hernández, José del Saz Orozco, Manuel San Martín y Carlos Asorey («Escuela de poesía La Camama»), o los autores el grupo gaditano «Marejada».

³³ «Aquel que tenía que llegar hasta nosotros, vino. Uno solo, solito. Nada más que él. Era un poeta de veintinueve años, catalán barcelonés. Se llamaba Juan-Eduardo Cirlot»; C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», *op. cit.*, p. 177. Por su parte, Labordeta se definió a sí mismo en cierta ocasión como postista; *vid. id.*: «Miguel Labordeta y el Postismo», en AA. VV.: *Miguel Labordeta: un poeta en la posguerra* (Zaragoza: Alcrudo, 1977), pp. 157-164.

³⁴ Cfr. Guillermo Carnero: «La corte de los poetas. Los últimos veinticinco años de poesía española en castellano», en *Revista de Occidente*, n° 23, Madrid, abril de 1983, pp. 43-59. *Vid. id.*: «Apuntes para la historia del superrealismo en la poesía en español de la alta posguerra», *Las armas abisinias. Ensayo sobre literatura y arte del siglo XX* (Barcelona: Anthropos, 1989), p. 350. Véase, asimismo, Fernando Quiñónez: *Últimos rumbos de la poesía española. La postguerra: 1939-1966* (Buenos Aires: Columba, 1966), p. 16.

³⁵ Fernando Arrabal: «Salud, amigos», *El País*, Madrid, 10 de abril de 1977; *ap. J. Pont: op. cit.*, cit. 73 de p. 69. Sobre la relación de Arrabal con el Postismo, *vid.* Ángel Berenguer: «Génesis postista del primer teatro de Fernando Arrabal», en F. Arrabal: *Pic-Nic / El Triciclo / El Laberinto* (Madrid: Cátedra, 1990). En otra ocasión, aunque no se cita explícitamente el Postismo, la conexión es clara a la luz de las siguientes palabras de Arrabal, quien en 1968 decía soñar «con un teatro donde el humor y la poesía, el pánico y el humor [pudieran] fundirse»; *vid.* F. Arrabal: «Auto-Interview», en L. Knapp: *TDR: The Drama Review*, XIII, n° 1; otoño de 1968, p. 75; *ap. J. Killinger: «Arrabal y el Surrealismo», op. cit.*, p. 367.

³⁶ Este doble papel de precedente y síntesis tardía ha sido igualmente puesto de relieve por R. de Cózar: «El Postismo en el contexto de la vanguardia», *Ínsula*, n° 510, p. 15 (también publicado en *Barcarola*, n° 50, pp. 240-250; *vid.* especialmente pp. 245-246). Asimismo, *id.*: «Postismo y Surrealismo: la vanguardia como distinta tradición», en J. Pont (ed.): *Surrealismo y literatura en España* (Lleida: Universitat de Lleida, 2001), p. 240. Véase también Andreu van Hooft Comajuncosas: «Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory: *Un acuerdo de voluntades*», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 93. De hecho, el propio de Ory ha afirmado en cierta ocasión la función del Postismo «como anunciador de estilos y corrientes que ya se

Rabioso gesto pudiera parecer el de que nosotros ahora nos pusiésemos a gritar desaforadamente diciendo que sí, que los «ismos» han existido alguna vez. Y, sin embargo, [...] por estas latitudes la gente [...] se las compone como puede para hacernos creer que los «ismos» ni han existido. ¡Poco, poco nos parece! Otra aberración que se observa por ahí es que los «ismos» no han quedado, no duran, no dejan influencias tras ellos³⁷.

Que al Postismo se le imputara una total falta originalidad no debe extrañarnos, sobre todo al comprobar que también el Surrealismo y el Dadáísmo fueron objeto de una acusación similar³⁸. Dicha crítica suele pasar por alto el hecho de que a la gran mayoría de nuestros jóvenes poetas, desconocedores de los movimientos artísticos y literarios de primera mitad del XX, les faltó una mínima base para asumir aquel «salto en el vacío» que para ellos supuso aquella Nueva —*ma non troppo*— Estética³⁹. La causa de este tipo de amonestaciones quizá resida en los consabidos elementos románticos en plena querella antirromántica impulsada por tres actores: el neoclasicismo del grupo Garcilaso, el realismo de una disidencia poética emergente y las vagas propuestas de la incipiente postmodernidad. Ahora bien, en modo alguno el parentesco romántico que el Postismo contrae con las vanguardias históricas impide valorar el carácter fecundo de dicha filiación, perfectamente compatible con sus aspectos más originales y renovadores.

Habida cuenta de la ineficacia metodológica que presenta todo criterio de periodización contrario a nuestra perspectiva, hemos preferido atender a lo que el Postismo tiene de imperecedero y que, manado de múltiples fuentes, se actualiza a lo largo de la historia. Nuestro propósito, recordémoslo, es rastrear los contenidos latentes que vinculan el Postismo con una corriente de pensamiento anterior (y superior) que lo subsume. Y es que, del mismo modo que el Romanticismo no se circunscribe a unos límites cronológicos precisos ni se rige por unas pautas técnicas concretas, siendo aquél una actitud vital

presentía en París por entonces. Las múltiples manifestaciones del Arte Nuevo; tachismo, lirismo abstracto, neo-dadaísmo, otra figuración, nuevo realismo...»; *vid.* C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», en E. Chicharro & C. E. Ory: *op. cit.*, pp. 181-182. De este modo, se ha querido ver en el Postismo el proto-ismo de la nueva literatura española e internacional de posguerra: «el Postismo no era un “ismo”, sino un “umbral”»; C. E. de Ory: «Chicharro y el Postismo», *Iconografías y estelas* (Cádiz: Diputación Provincial, 1991), p. 57.

³⁷ E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 289. También para Francisco Nieva, la vanguardia española ha venido padeciendo en nuestro país «la más unánime y sañuda negación»; Fco. Nieva: «Datos sobre una novela alquímica», en *Poesía*, n.º 2, Madrid, agosto-septiembre de 1978, p. 58.

³⁸ *Vid.* R. Huelsenbeck: «Introducción al almanaque “Dadá”» (1920), en A. González García *et al.*: *Escritos de arte...*, p. 197.

³⁹ *Cfr.* César Augusto Ayuso: *El realismo mágico. Un estilo poético de los años 50. Estudio y antología* (Carboneras: El Toro de Barro, 1995), p. 12.

transhistórica y una idea-motor ante el problema de la existencia (*Romanticismo eterno*)⁴⁰, también Dadá y el Surrealismo encarnaban un sentir que excedía los márgenes de toda escuela literaria al uso, como bien supo apreciar el propio Carlos Edmundo de Ory⁴¹. A partir de estos modelos de referencia, también los postistas trataron de erigirse en portavoces de una estética intemporal y universal⁴². En este sentido, entra en juego el concepto d'orsiano de *eón*, entendido como *constante histórica* que se manifiesta incluso en épocas alejadas entre sí (superando de esta manera la noción tradicional de *período*)⁴³. Desde esta perspectiva, cabe considerar el *eón* romántico como sustrato del estilo *fundamental* que recorre la Modernidad y cruza cada una de las vanguardias históricas. El modo en que el Postismo participa de dicho eón nos apercibe de la necesidad de adoptar una visión más global y diacrónicamente comprehensiva que, sin ignorar los cambios de ciclo que se opera en la obra de cada uno de sus autores y sin obviar las diversas etapas que jalonan su evolución (como tampoco los diversos momentos de su recepción crítica), nos permita indagar en las correspondencias más profundas que se establece entre la estética postista y los principales discursos de la Modernidad. Consecuentemente, como se verá en el siguiente punto, deberemos también abordar la totalidad de la producción de Chicharro y de Ory en constante referencia al Postismo, pues en la evolución de sus poéticas personales subyace una línea de coherencia interna mucho más interesante para nosotros que las supuestas ventajas de una división en etapas diferenciadas.

⁴⁰ Vid. *supra* «0.2. La ironía romántica en los albores de la modernidad».

⁴¹ Ory ha dicho del Surrealismo: «no es (aunque lo fuera) una escuela, sino un movimiento intemporal del pensamiento o del espíritu. Bien que se sitúa en un lugar y en un espacio histórico»; C. E. de Ory: «¿Surrealismo en España?», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 261, Madrid, marzo de 1972. Un juicio análogo viene repitiéndose con suma frecuencia en la crítica de este movimiento: «El superrealismo nace de lo maravilloso, y ha existido siempre»; vid. Alfred A. Barr (ed.): *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1936), p. 35; ap. Manuel Durán Gili: *El superrealismo en la poesía española contemporánea* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1950), p. 7. Véase, en esta línea, Maurice Nadeau: *Historia del Surrealismo* (Valencia: Ahimsa, 2001), p. 11; O. Paz: *El arco y la lira* (México D.F.: FCE, 1998), p. 172; y John Killinger: «Arrabal y el Surrealismo», en AA. VV.: *El surrealismo*, p. 359. Asimismo, véase la *Declaration* de los propios surrealistas fechada el 27 de enero de 1925 y publicada en opúsculo en el número correspondiente de *La Revolution Surréaliste*; ap. M. Nadeau: *op. cit.*, pp. 70-71. Con respecto al Dadaísmo, Jean Arp (1886-1966), también conocido como Hans Arp, escribía en *Dada au grand air* (1921): «Estoy convencido de que esta palabra [Dada] no tiene ninguna importancia y que sólo los imbéciles y los profesores españoles pueden interesarse por los datos. Lo que nos interesa es el espíritu Dada y nosotros éramos completamente dadaístas antes de la existencia de Dadá»; ap. Alfredo Aracil & Delfín Rodríguez: «Dada. El nihilismo como arma», *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno* (Madrid: Istmo, 1998), p. 190.

⁴² «El Postismo no ha sido inventado ni creado; existe desde siempre»; «Viejo como el mundo es el Postismo»; C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», en E. Chicharro & C. E. de Ory: *Las patitas...*, p. 168. El Postismo «es un estado de ánimo, un modo de ser, un aspecto del arte y de la naturaleza, [y] naturalmente ha existido desde el principio del mundo»; vid. Gabino-Alejandro Carriedo: «Postismo, Postistas y Filopostistas», en *Lanza*, Ciudad Real, 27 de octubre de 1949; recogido en J. Pont: *op. cit.*, p. 529. La coincidencia con el movimiento Ultra es aquí exacta: «Los ultraístas han existido siempre»; vid. «Manifiesto del Ultra», *Baleares*, 1921, recogido en P. Corbalán: *op. cit.*, pp. 322-323.

⁴³ Vid. E. d'Ors: *La ciencia de la cultura*.

2.1.2. Chicharro y Ory en el Postismo. El Postismo en la poesía de Chicharro y Ory

Parte de la crítica ha subrayado no sólo la escasa vigencia de las propuestas postistas en el marco de la literatura española de posguerra, sino también en las obras de sus propios fundadores. En el mejor de los casos, hay quienes reconocen a dicha estética un cierto valor de impulso en la trayectoria inicial de dichos poetas, aunque de muy relativa continuidad en sus creaciones posteriores. En otros casos menos festejables, se les ha llegado incluso a reprochar a sus protagonistas haber sido responsables del movimiento por ellos alumbrado, aduciendo encarecidamente que sus ulteriores etapas creativas constituyeron una feliz superación del Postismo, cuando no una negación de los elementos más representativos de éste. Autores como Dietz o Pont, por ejemplo, afirman que el Ory postista fue finalmente devorado por el poeta oryano, aunque ninguno de ellos explica cuál es el verdadero alcance de ese «*aún más allá* del Postismo» en que supuestamente devino la obra del gaditano¹.

En el fondo de todas estas reservas subyace la opinión de que dicho movimiento, al que algunos críticos atribuyen un escaso interés, dificultó la comprensión de la poesía de sus promotores; máxime en el caso de Ory, considerado por muchos el poeta más valioso pero también más representativo del Postismo. Ello ha dado pie a que algunos, más afectos a la poesía de Ory que al proyecto postista, hayan tratado de minimizar su impacto en el conjunto global de la obra carloedmundiana, cuya trayectoria mostraría la consolidación de

¹ Vid. B. Dietz: *op. cit.*, p. 9; J. Pont: «Prólogo», en C. E. de Ory: *Música de lobo. Antología...*, p. 12; e *id.*: «La poesía de Carlos Edmundo de Ory», en *RevistAtlántica*, nº 27, 2004, p. 19. También el garcilasista Luis López Anglada 1919-2007 sostuvo que «en las muestras “postistas” de Carlos Edmundo de Ory había *algo más* que puro ingenio y juego de retórica» (el subrayado es mío), ya que el Postismo no pasaba de ser una mera broma literaria; Luis López Anglada: *Panorama poético español (Historia y Antología)* (Madrid: Editora Nacional, 1965), p. 132. Es justo recordar aquí que el principal objeto de la *boutade* postista no fue otro que «el cenáculo de los sectores oficialistas de la “Juventud Creadora” y su Café Gijón, a los que los postistas aludían burlescamente»; J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 70. Pero, ¿qué nos dicen estos autores de ese *algo más* o *mucho más allá* que sin duda habría trascendido el limitado alcance de la estética postista? En su amplio estudio sobre la poesía de Ory, el propio Pont menciona la recepción de la obra de César Vallejo (muy especialmente de su *Trilce*) como piedra de toque, a partir de 1948, de su evolución «más allá» del Postismo; *vid.* J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory* (Lleida: Pagès Editors y la Universidad de Lleida, 1998), p. 94. Sin embargo, la obra de este poeta en modo alguno es ajena al gusto postista por los juegos léxicos de derivación, paronomasias, neologías, así como a la tendencia hacia la elusividad de los referentes y el uso de una sintaxis disruptiva, entre otros recursos lúdico-expresivos utilizados por el peruano antes de su «conversión» al marxismo. Ya en 1952, Albi y Fuster situaron dicho «más allá» en la vertiente surrealizante de la poesía carloedmundiana, distanciada ya de aquella frivolidad lúdica del Postismo; *vid.* José Albi y Joan Fuster: «Antología del surrealismo español», en *Verbo*, nº 23-25, Alicante, febrero de 1952, p. 185. Ni que decir tiene que esto resulta en sí mismo contradictorio, ya que el Postismo surgió precisamente como un post-surrealismo lúdico y jovial; luego ambas líneas son perfectamente compatibles en la obra de Ory. *Cfr.* J. Pont: «El anillo de Ory», AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 129; e *id.*: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 323.

un proyecto poético y vital personalísimo, fruto de la madurez y, por consiguiente, alejado de la delicuescencia de una juventud prometedora pero aún seducida por el canto de sirena de los ismos². Por tanto, aquel «más» categorizador entraña un «menos», como en la apreciación de Casanova de Ayala, para quien el Postismo fue *más que nada* un movimiento contradiscursivo, es decir, que detentó un mero valor de contraste con respecto a la poesía oficial de su tiempo (aunque, en mi opinión, tal mérito no es poco)³.

Afortunadamente, tampoco han faltado quienes de algún modo consideran que la muy relevante participación de Ory en aquella Nueva Estética, en lugar de estigmatizar negativamente su obra, incluso la revaloriza, habida cuenta de que el rescate de su figura se inicia y corre en paralelo a la recuperación histórica del Postismo, sobre todo a partir de la pionera edición de Félix Grande publicada en 1970⁴. Así es, el creciente prestigio que la estética postista ha ido adquiriendo con el paso de los años explica los aventurados intentos de proclamar su unipersonalidad, ora atribuyéndole a Carlos Edmundo un protagonismo eclipsante, ora identificando dicha estética con un cacofónico «chicharrismo»⁵.

² Cfr. J. Marco: *Nueva literatura en España y América* (Barcelona: Lumen, 1972), pp. 200-201; y R. de Cózar: «El postismo e l'avanguardia spagnola del dopoguerra», en G. Morelli (ed.): *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot* (Milano: Jaca, 1988), p. 267. Según apunta Jaime D. Parra: «Ory, en el Postismo [...] estuvo un minuto. Un minuto lleno de nihilismo dadaísta y furor futurista: plurimétrico. Pero un minuto»; *vid.* J. D. Parra: «La cabeza de hidra: El Postismo con mil ojos», en *Barcarola*, n° 50, p. 202. Por su parte, García Martín tasa el valor el Postismo en ser una referencia poética de dudosa calidad, reducida a los tópicos de la mixtificación, del juego ingenioso o de la mera intrascendencia, que afectó negativamente a la poesía de Ory: «Sus textos constituyen así una continua sorpresa expresiva, aunque no siempre alcancen el nivel de la poesía, quedándose con frecuencia —herencia postista, sin duda— en la broma más o menos ingeniosa»; José Luis García Martín: «Textos lingüísticos creativos: la poesía de Carlos Edmundo de Ory», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 359, Madrid, mayo de 1980, p. 460.

³ *Vid.* Manuel Almeida: «Félix Casanova de Ayala y el Postismo», en *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991, p. 77. Cfr. José Manuel Caballero Bonald: reseña a *Suma y sigue* de Ángel Crespo, en *Ínsula*, n° 197, Madrid, 1963; Á. Berenguer: «Génesis postista del primer teatro de Fernando Arrabal», en Fdo. Arrabal: *Pic-Nic...*, p. 52. Decía otro de los heterodoxos más interesantes de la poesía española de posguerra, el citado Álvarez Ortega, en una entrevista emitida en Radio Córdoba el 7 de octubre de 1969: «A mí, los que se dedican a estas cosas de las generaciones y demás, me colocan entre los poetas de las primeras promociones de posguerra [...]. Es más, alguno que se aventura a nuevas etiquetas, me saca de ahí y me pega la de “raro”, con los Ory y los Cirlot. La verdad es que, aunque no tengo nada que ver con éstos —uno va por la pirueta lírica y otro por la hermenéutica y la cábala—, no me disgustan como compañeros de viaje»; M. Álvarez Ortega: *Diálogo*, p. 35.

⁴ *Vid.* Fco. Ruiz Soriano: *Poesía de postguerra. Vertientes poéticas de la primera promoción* (Barcelona: Montesinos, 1997), p. 125; Rafael de Cózar: «Algunas notas sobre la Vanguardia y el Surrealismo...», en *Andalucía en la Generación del 27*, p. 76; F. Grande: *Apuntes...*, p. 77; Ricardo Senabre & Guillermo Carnero: «Francotiradores: Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory y el grupo “Cántico”», en Domingo Ynduráin: *Época contemporánea 1939-1980*, Vol. VIII de la *Historia y crítica de la literatura española*, ed. al cuidado de Fco. Rico (Barcelona: Editorial Crítica, 1980); B. Dietz: «El Postismo y su lugar...», *Ínsula*, n° 510, p. 9; y Luis Antonio de Villena: «El Postismo en los días de Venecia», en *Barcarola*, n° 50, p. 230.

⁵ Así lo menciona el propio E. Chicharro: «Pequeña historia del Postismo», *Barcarola*, n° 50, p. 209. Algo muy parecido sugiere tácitamente Parra cuando considera el Postismo como arte eurítmico; J. D.: *Místicos y heterodoxos*, pp. 38-39. En esta línea, Pilar Gómez Bedate considera que fue Eduardo el verdadero creador del movimiento, mientras que Ory siempre estuvo más cerca de «un simbolismo de estirpe francesa»; *vid.* P. Gómez Bedate: *Cinco poetas españoles*, en la revista *Zona*, Buenos Aires, 1964. Por su parte, Fernando

A fin de situarnos en perspectiva, repasemos la clasificación que ofrece el máximo experto en la poesía de Ory a propósito de las 5 etapas fundamentales en que se dividiría su obra:

- a) protohistoria o juvenalia poética, de referente modernista, reunida en *Poesía primera 1940-1942* (1986);
- b) apertura al barroco, con *Versos de pronto* (1945) como libro de referencia;
- c) período surrealista y postista, que comprende *Los poemas de 1944* (1973), *Las patitas de la sombra* (1944) —en colaboración con Eduardo Chicharro— y *Doblo hablo* (1945-1948);
- d) espacio introrrealista, «el más complejo y extensivo de todos», según Pont, en el cual tienen cabida los tonos neorrománticos, expresionistas, surrealistas y existencialistas, según muestran títulos como *Los sonetos* (1963), *Poemas* (1969), *La flauta prohibida* (1979), *Soneto vivo* (1988) o *Sin permiso de ser ángel* (1988);
- e) y finalmente, obras de aliento presocrático, con *Música de lobo* (1970), *Técnica y llanto* (1971), *Lee sin temor* (1976), *Miserable ternura / Cabaña* (1981) y *Melos melancolía* (1999)⁶.

Según este esquema, el período postista habría ocupado un brevísimo capítulo del itinerario poético de Ory (apenas 3 de sus 6 años de formación), mientras que la etapa central de su producción, tanto en lo cronológico como en lo literario, abarcaría nada menos que 21 años. El «Introrrealismo» que el gaditano fundó junto al pintor dominicano Darío Suro (1917-1997) supuso un giro hacia un subjetivismo anclado en lo real, más o menos en la línea de las intuiciones de Crespo y otros poetas de los 50, que —una vez disuelto el movimiento postista— obedecía a la necesidad de sacudirse el polvo de la mariposa postista y de afianzar un estilo propio con elementos de las tendencias que por entonces dominaban la literatura europea (sin olvidar en ningún caso el Surrealismo), en

Quiñónez es de la opinión de que el Postismo se agota en Ory; *vid.* F. Quiñónez: «Primeros brotes: garcilasismo y postismo», *Últimos rumbos...*, p. 17. De entre los que consideran el liderazgo indiscutible del gaditano, *vid.* José Fernández de la Sota: «La alegría postista de Carlos Edmundo de Ory: (Algunas notas)», en *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991, p. 33. A este respecto, llama la atención esta declaración pública de los postistas de segunda hora: «Carlos de Ory lo único que pretende es fundar un *carlismo*»; entrevista de María Pilar de Sandoval a Gabino-Alejandro Carriedo y Félix Casanova de Ayala: «En serio sobre el Postismo», *Radio SEU*, Madrid, 9 de agosto de 1949; *vid.* J. Pont: *El Postismo...*, p. 520-521. En este sentido, Francisco Nieva ha señalado cómo en los años de nacimiento del grupo se habló más de Ory que de los postistas; *vid.* Fco. Nieva: «Vida de poeta», en *Deucalión*, n° 0, junio de 1986. Jaume Pont, en efecto, considera que el Postismo poco menos que empieza y termina en Carlos Edmundo de Ory; es, por tanto, un *orysmo*; *vid.* J. Pont: «Carlos Edmundo de Ory o el deseo: del amor absoluto a lo visionario cósmico», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 289-290, Madrid, julio-agosto de 1974, p. 238. La misma idea está presente en Charles David Ley: *La costanilla de los diablos (Memorias literarias 1943-1952)* (Madrid: José de Esteban editor, 1981), p. 66.

⁶ J. Pont: «El anillo de Ory», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 125.

una síntesis perfecta de personalismo y universalidad⁷. Para Antonio Hernández, este viraje permite cuando menos atenuar la importancia de «la zarzuela experimentalmente cómica del postismo» en la producción global de Ory⁸. Sin embargo, el Introrrealismo supuso más una síntesis, asentamiento y desarrollo de las ideas postistas que una superación propiamente dicha de las mismas⁹. En esta línea se sitúa también Payeras Grau, quien señala que el Introrrealismo incorpora a la poesía carloedmundiana el sustrato filosófico oriental, una lectura más detenida de Nietzsche y, quizá, un mayor intimismo, sin que ello suponga necesariamente una ruptura con el Postismo¹⁰. En todo caso, y como tendremos oportunidad de constatar, Nietzsche estuvo presente en el horizonte de referencias postistas, del mismo modo que Chicharro ya se había interesado por la filosofía oriental (especialmente por la sabiduría védica y por el budismo zen), lo que constituye en verdad uno de los caminos emprendidos por la literatura moderna europea¹¹.

Tal como advierte el propio Pont, ninguna de las fases por las que atraviesa la poesía de Ory debe entenderse en términos estancos, dadas las numerosas fluctuaciones e interconexiones entre los distintos niveles que, por encima de las diferencias tonales, determinan la unidad de la personalidad poética de Ory. En este sentido, es fácil comprobar la impronta del Postismo en cada uno de los momentos que jalonan su trayectoria poética (con excepción del filomodernismo inicial)¹². Por tanto, si bien la obra de Carlos Edmundo no se limita a las coordenadas éticas y estéticas del Postismo programático, una lectura atenta de toda su producción nos sugiere que, sin embargo, la *Weltanschauung* carloedmundiana participa inequívocamente del espíritu que dio origen al citado movimiento¹³. Según ha subrayado convenientemente María Teresa Hernández, Ory

⁷ La palabra con que Ory y Suro designaron aquella tendencia fue ya utilizada por Bergamín en un artículo de 1925 como sinónimo de Surrealismo, mientras que la categoría a ella implícita coincide con el título de un poema de Antonio Espina perteneciente a su primer libro, *Umbrales* (1918), más cercano al espíritu post-romántico de la ironía heineana. Cfr. A. Espina: «Intrarrealidad», *Umbrales* (1918), en *Poesía completa...*, p. 144; y J. Bergamín: «Nominalismo supra-realista», en *Alfar*, nº 50, La Coruña, mayo de 1925, p. 3 [edición facsímil a cargo de C. A. Molina, 1983]. Este último puede también consultarse en Jaime Brihuega: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)* (Madrid: Cátedra, 1982), p. 282.

⁸ A. Hernández: «Carlos Edmundo de Ory, en su carroza de sueños», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 70.

⁹ Cfr. R. de Cózar: «Introducción» a C. E. de Ory: *Metanoia*, p. 32; y J. M. Polo de Bernabé: «El universo poético de Carlos Edmundo de Ory y el postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 335, p. 316.

¹⁰ María Payeras Grau: *Poesía española de postguerra* (Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1986), p. 89.

¹¹ Sobre esta cuestión, *vid. infra* «2.2.7.4. Misticismo profano y disolución del yo».

¹² Suscribo el juicio de Amador Palacios: «No se podrá entender el Introrrealismo de Carlos Edmundo de Ory, ni sus aerolitos, ni su Taller de Poesía Abierta, sin el Postismo»; A. Palacios: «Una meditación desde el Postismo», en AA. VV.: *op. cit.*, p. 184.

¹³ *Vid.* J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 89.

afianzó su vocación lírica y definió su estilo bajo el amparo y magisterio constantes de Chicharro durante los años de actividad del grupo¹⁴. Su deuda poética y personal con el fundador del Postismo es, por tanto, de una importancia decisiva, de modo que un estudio de la poesía del gaditano que no tuviera en cuenta sus íntimas conexiones con dicha estética no sólo sería deficiente, sino del todo injustificable¹⁵. No en vano, el 31 de mayo de 1948, es decir, en plena liquidación del movimiento, Ory anotaba su propósito de escribir poemas postistas y no postistas, pero en tanto que éstos fueran, paradójicamente, «más postistas que los [propriadamente] postistas»¹⁶. Al expresar de este modo su voluntad de desarrollar algunas de las posibilidades estéticas —por entonces aún latentes— del Postismo (lo cual respalda plenamente nuestra investigación), Carlos Edmundo de Ory nos pone sobre la pista de ese *más allá del Postismo* que citamos, entendido no como un cese sino como la progresión de los contenidos larvados durante sus años de convivencia poética postista.

Algo parecido cabría decir de la obra de Eduardo Chicharro, dividida por la crítica en dos períodos diferenciados. El primero de ellos, desde 1944 hasta 1947, estaría conformado por aquellas obras producidas en el seno del Postismo: *La plurilingüe lengua* (1945-1947) y los romances postistas de *Las patitas de la sombra* (1944[-1947]) atribuidos al madrileño («Elementos fantasmagóricos del paisaje» [1944], «Fábula del Ruiz, señor dormido» [1944], «De los más a los menos» [1944], «Romance de la pájara pinta» [1944] «Romancillo» [1945], «Claudio Coello pinta un pollo» [1946], «El charlatán» [1947]). Son característicos de esta etapa el uso de estrofas y metros clásicos (especialmente el romance y el soneto) y el cultivo de un humor irracional y lúdico. La segunda época, mucho más extensa (1947-1960), se inicia a raíz de la desmembración del grupo y de la consiguiente

¹⁴ Vid. María Teresa Hernández: «Un último intento de vanguardismo español: el Postismo», en *Analecta Malacitana*, Vol. I, nº 1, Universidad de Málaga, 1978, p. 164. Cfr. C. E. de Ory: *Noches dantescas* (Cuenca / Madrid: El Toro de Barro, 2000), p. 23. El propio Ory reflexiona a este propósito con las siguientes palabras: «Eso eras y sigues siendo para mí usted-tú, ayer como hoy, querido maestro querido»; «Volviendo con la memoria atrás, volviendo a esos años de pupilo suyo, huérfano ahora, de nada me arrepiento. Ambos hemos salvado el honor, iba a decir el horror, de la vida en sus momentos enormes»; *ibid.*, pp. 14 y 18, respectivamente. Chicharro y Ory se brindaron mutuamente sendos homenajes: «Carlos Edmundo a marchamartillo», originalmente en *El Español*, 10 de noviembre de 1945; y «Chicharro Hijo a rajatabla», aparecido por primera vez en *El Español*, 13 de noviembre de 1946. El gaditano rememoró la figura de su maestro en múltiples ocasiones: «Prologo» para el nº de la revista *Trece de Nieve*, dedicado a Eduardo Chicharro, nº 2, Madrid, invierno 1971-1972; «Dos veces Carlos», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 277-278, Madrid, julio-agosto de 1973; «Chicharro y el Postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 295, Madrid, enero de 1975. Véase también, E. Chicharro: «Autobiografía», *Música celestial...*, p. 335-336; e *id.*: «Pequeña historia del Postismo», en *Barcarola*, nº 50, p. 209. Asimismo, J. Pont: «Madrid: la “transformatio”» [errata: “reformatio”], *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, pp. 36-49.

¹⁵ Cfr. José Manuel Polo de Bernabé: «El universo poético de Carlos Edmundo de Ory y el Postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 335, Madrid, mayo de 1978, p. 305.

¹⁶ Vid. C. E. de Ory: *Diario (1944-2000)*, Vol. I.

andadura en solitario del poeta. A ella pertenecen obras tan significativas como *Tetralogía* (1949-1950), *Cartas de noche* (1950-1960) o *Música celestial* (1957). Como rasgos definitorios, van Hooft cita la tendencia al versolibrismo, así como una mayor interiorización y dureza expresiva. A este respecto, Jaime D. Parra trata de relativizar la identificación de la poesía de Chicharro con el Postismo a fin de sustituirla por otra que soslayara el espíritu genuinamente humorístico de dicha estética, y para ello se sirve de un término también fundamental en la teoría postista: el de «euritmia»¹⁷. Sin embargo, al igual que sucedía con Ory, es clara la presencia de rasgos de la primera época en toda su producción posterior, especialmente en lo que respecta al sentido lúdico que impregna toda su personalidad creadora¹⁸. El juego, el humor y la creación jovial son valores estéticos que Chicharro ponderó durante toda su vida y que encontraron en el Postismo un inmejorable espacio de desarrollo programático. En relación con estos valores, la euritmia, concepto tomado de la Antroposofía de Rudolf Steiner (1861-1925), supone un método propiciatorio de la obra postista, del mismo modo que el automatismo para los surrealistas, quienes se inspiraron en el método de libre asociación del también austríaco Sigmund Freud. ¿Acaso alguien sostendría que André Breton y Philippe Soupault (1897-1990) dejaron de ser surrealistas para ser sencillamente *automáticos*? El hecho de que el Postismo fagocitó el concepto de euritmia es fácil de demostrar a la vista de la relevancia que tuvo en los sucesivos manifiestos, que lo situaban nada menos que a la altura del factor juego¹⁹.

Por tanto, una lectura profunda de los distintos títulos que componen la obra de cada uno de los postistas fundacionales revela la socialidad interna de sus diferentes registros poéticos, subsumidos en sus respectivos estilos personales. Si es verdad que detrás de un estilo «hay un punto de vista de una personalidad íntegra»²⁰, puede afirmarse que este punto de vista en ningún momento entra en conflicto con los postulados postistas. En todo caso, sería un error considerar el Postismo como un sistema cerrado y completo,

¹⁷ Nos dice Parra: «uno llega a la conclusión de que si Chicharro hubiera hablado de *euritmia* en vez de postismo, hoy tendría una secreta línea de lectores, quizás distintos a aquellos que leen solamente una palabra: Postismo»; véase en E. Chicharro: *Tetralogía*, seguido de *La pelota azul* y *Un paciente poco paciente*, ed. de Jaime D. Parra (Zaragoza: Libros del Innombrable, 2002), p. 16. «Yo diría que [Chicharro] dejó de ser postista a secas —o neovanguardista— para convertirse, sobre todo en *Música celestial*, en algo más intenso: un poeta *eurítmico*»; *ibid.*, p. 17. Este juicio lo repite J. D. Parra en *Místicos y heterodoxos*, p. 41.

¹⁸ A. van Hooft Comajuncosas: *Eduardo Chicharro Briones. La obra narrativa y la obra en verso. Estudio y análisis* [Tesis Doctoral] (Lleida: Servei de Publicacions de la Universitat de Lleida, 1998), versión digital de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes del Instituto Cervantes, pp. 143-144.

¹⁹ Vid. E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 285; e *id.*: «Tercer manifiesto del Postismo» (1947), en *op. cit.*, p. 301. Cfr. A. van Hooft Comajuncosas: *Eduardo Chicharro...*, p. 39. Vid. *infra* «2.2.6.2. Música y euritmia».

²⁰ M. Bajtín: «De los apuntes de 1970-1971», *Estética de la creación verbal*, p. 357.

ya que su coherencia parte precisamente de su total apertura a la libertad creativa y de inspiración²¹. No en vano, los propios postistas reconocieron que su huella permaneció indeleble a lo largo de las respectivas evoluciones personales, sin duda marcadas por la disolución del grupo (hecho incontestable ya a finales de los años 40, pero que, a la vista de nuestra investigación, en modo alguno estuvo determinada por el agotamiento de los postulados estéticos que aglutinaron a sus miembros)²². Asimismo, esto nos avisa de otro error muy común, consistente en no discernir los valores intrínsecos del Postismo que, ligados a la Modernidad, rebasaban los límites contextuales de aquella España y que partían de dos principios estéticos fundamentales: el humor y el juego. He aquí la verdadera cuestión, pues todas estas contradicciones en que viene incurriendo la crítica sobre el Postismo no hacen sino poner de manifiesto una cierta resistencia intelectual al humor liviano y, en conjunción con él, al juego intrascendente de las formas líricas. Por todo ello, y en conclusión, el Postismo supuso *mucho más* que una etapa puntual en la evolución poética de sus fundadores (como mínimo, una referencia perenne y muy significativa de sus posteriores direcciones estéticas), lo cual justifica que, lejos de circunscribirnos a la etapa estrictamente postista de Chicharro y Ory, abarcaremos su producción global para extraer de ella los elementos que, por su especial relevancia y a la luz de una teoría general del Postismo, ilustran una particular lectura de la Modernidad.

²¹ Cfr. Angélica Bécker: «Vom *enfant terrible* zum idol der jugend», en *Die Presse*, Viena, 13 de abril de 1971; ap. J. Pont: *El Postismo...*, p. 16.

²² El propio Carlos Edmundo reconocía en cierta ocasión que, bien mirada, *toda* su poesía es postista; C. E. de Ory: «Apéndice a historia del Postismo», en *Poesía (1945-1969)*, p. 276. Cfr. María Victoria Reyzábal: «Carlos Edmundo de Ory: ¡Qué solo, pero qué bien!», en *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991, p. 67. Asimismo, el gaditano destacó que la fidelidad de Eduardo Chicharro a sus postulados, en cuanto que máximo teórico del Postismo, «no se desmintió a lo largo de su obra poética»; C. E. de Ory: «Chicharro y el postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 295, enero de 1975, p. 204. Incluso en los postistas de «segunda hora» existiría una cierta continuidad, a juicio de uno de sus más conocidos integrantes; vid. A. Crespo: «Por qué fui postista», suplemento *Culturas*, n° 133, de *Diario 16*, Madrid (24-10-1987), p. III.

2.1.3. El Postismo y las estéticas de lo serio

Tras su paso por el grupo dadaísta de París, André Breton define la poesía como la mayor de las mixtificaciones¹. Inconformista por definición y refractaria a todo inmovilismo moral, intelectual o estético, a menudo la poesía moderna se ha servido del humor para desenmascarar las contradicciones y falacias del pensamiento dominante, que en épocas de crisis y de cambio queda lejos de satisfacer las nuevas necesidades del espíritu. En constante pugna con las limitaciones impuestas por el convencionalismo burgués en el seno de la vida social e individual, la Modernidad literaria se consagró al ejercicio de una risa superior que amenazaba lo comúnmente aceptado a fin de inocular en nuestras conciencias el demonio de un fecundo escepticismo y de provocar la inquietud que precede a la revisión de nuestras seguridades culturales². Fenómeno ligado a la ironía romántica, nunca como en las vanguardias históricas se ha constatado la certeza de que la poesía «es hermana carnal del humor; en todo verdadero poeta dormita un mistificador»³.

Impregnado del polvo mágico que impregnaba las alas de la mariposa vanguardista, el Postismo irrumpió con su propuesta de humorismo y creación lúdica en una España que, con la memoria reciente del genocidio franquista (que aún tendrá su continuación en las políticas represivas impulsadas por el Régimen al término de la Guerra Civil), quiso hacer virtud del infatuado retoricismo patriotero de los «vencedores». Su propia razón de ser (libertad estética, irracionalismo entusiasta, culto a la imaginación, misticismo de nuevo cuño acorde a un vitalismo radical, principio lúdico de la poesía, formalismo experimental y tendencia al absurdo, etc.) se enfrentaba necesariamente a los valores de exaltación nacional que, en aquellos años de intensa depuración ideológica, profesaron todas las esferas de la cultura oficial⁴. En los antípodas de aquella Modernidad representada por las

¹ Vid. Walter Benjamin: «El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», *Iluminaciones*, I, prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre (Madrid: Taurus, 1971), pp. 52-53.

² Cfr. M. Foucault: «Prefacio» a *Las palabras y las cosas* (México-Madrid-Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2005), p. 1.

³ Henri Brémont: *La poesía pura*; incluye *Un debate sobre la poesía* por Robert de Souza, ed. de Julio Cortázar (Buenos Aires: Argos, 1947), p. 73.

⁴ De este modo, el Postismo significó «un cuerpo extraño en el contexto de la poesía española de posguerra, una prolongación tardía de la literatura de vanguardia», más próximo a las vanguardias iniciales que a los poetas del veintisiete; G. Carnero: «Poesía de posguerra en lengua castellana», en *Poesía*, n° 2 (agosto-septiembre de 1978), p. 84. Por todo ello, pronto se topó con la incomprensión de la mayoría de sus contemporáneos, especialmente de los sectores más reaccionarios de Juventud Creadora. Por ejemplo, la propia revista *Juventud* incluyó este comentario a propósito del lanzamiento de la revista *Postismo*: «Lo de extravagante y pretencioso [...] se debe a nuestra conocida benevolencia que nos impide calificar tan duramente como se merece este ridículo movimiento estético [...] no creemos que haya en España nadie con

vanguardias históricas y por el Postismo, los poetas-falangistas cultivaron una poesía de tintes neoclásicos, evasiva o de agudo sentimiento nacionalista, pero por lo general carente de conflicto, de contingencia y de historia. Entre los nombres propios que capitaneada esta línea en torno a las revistas *Escorial* y *Garcilaso*, destacan Dionisio Ridruejo (1912-1975), Pedro Laín Entralgo (1908-2001), Leopoldo Panero (1909-1962), Luis Rosales (1910-1992), José García Nieto (1914-2001) o Luis Felipe Vivanco (1907-1975)⁵. Como precedente y potencial modelo garcilasista (preciosismo formal, utilización de estrofas clásicas a la manera de Garcilaso, combinación de temática amorosa y religiosa —con guiños a Juan de la Cruz—, pulcritud de las imágenes sutilmente evocadoras pero algo convencionales...), léase el poema «Larga es la ausencia», perteneciente a *Abril* (1935), del granadino Luis Rosales (quien, con todo, experimentará una sustancial y muy festejable evolución poética en una de las obras más sorprendentes de finales de los cuarenta —*La casa encendida*, 1949—):

Tu soledad, Abril, todo lo llena.
Colma de luz la espuma y la corriente.
Aurora niña con su sol reciente.
Toro en golpe de mar como mi pena.

La soledad del corazón resuena
desierto ya como un reloj viviente,
como un reloj que late porque siente
la marcha de tu pie sobre la arena.

Y así vas caminando sangre adentro,
sangre hacia arriba, hacia el primer encuentro,
sangre hacia ayer en la memoria mía;

el suficiente atrevimiento para lanzarse a la empresa de compartir con estos jovenzuelos el ínfimo lugar que les corresponde en las categorías del mundo literario. La revista en sí, y prescindiendo de la inadmisable teoría que le ha dado vida, es una verdadera catástrofe periodística [...], roza, si no los ha traspasado ya, los límites de la demencia más lastimosa»; *vid. Juventud*, n° extraordinario del 7 de febrero de 1945, p. 11. Puede verse también en María Isabel Navas Ocaña: *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta. El grupo Escorial y la «Juventud Creadora»* (Almería: Universidad de Almería, 1995), p. 197. En lo que atañe a la revista *Escorial*, ninguna de sus páginas se haría eco de la existencia del Postismo, contradiciendo así su supuesto «liberalismo integrador». En cambio, *Garcilaso* sí se mostró más cordial con el Postismo, gracias a la amistad de su director, José García Nieto (aunque no precisamente sobre la base de una proximidad ideológica o estética). *Cfr.* J. Pont: «Tres grupos poéticos de la inmediata posguerra: Garcilaso, Postismo y Cántico (Estética e Ideología)», en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, n° 9 (Ámsterdam: Rodopi, 1990), pp. 79-97. Sobre este tema, *vid.* M. I. Navas Ocaña: *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta...*, pp. 184-187; y F. Rubio & José Luis Falcó: «Estudio preliminar» a *Poesía española contemporánea (1939-1980)* (Madrid: alambra, 1981), p. 37.

⁵ *Vid. Escorial*, 65 números editados en Madrid por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de la Falange entre 1940 y 1950 (con un largo período de inactividad, entre 1947 y 1949); y *Garcilaso: juventud creadora*, 36 números, de 1943 hasta 1946, con sede en Madrid.

¡ay, corazón, donde me pisas tanto!,
¡qué soledad sin ti, cierva de llanto!
qué soledad de luz buscando el día⁶.

En plena actividad del grupo garcilasista, Dionisio Ridruejo presenta sus *Cuadernos de Rusia* (1944), donde el tema patriótico —enmarcado en formas igualmente esteticistas— aparece superficialmente dibujado, sin hondura ni atisbo de un fecundo conflicto interior:

España toda aquí, lejana y mía,
habitando, soñada y verdadera,
la duda y fe del alma pasajera,
alba toda y también toda agonía.

Hermosa sí, bajo la luz sin día
que me la entrega al mar sola y entera:
campo de la serena primavera
que recata su flor dulce y tardía.

España grave, quieta en la esperanza,
Hecha del tiempo y de mi tiempo, España,
Tierra fiel de mi vida y de mi muerte.

Esta sangre eres tú y esta pujanza
de amor que se impacienta y acompaña
la fe y la duda de volver a verte⁷.

Este tradicionalismo aséptico aferrado a una visión armónica del mundo sería pronto contestado por una serie de poetas críticamente sensibles a la situación social de su tiempo (aspecto que compatibilizaron con una profunda fe religiosa), a la vez que escasamente preocupados por el virtuosismo expresivo de sus antagonistas literarios. Sus obras, de marcado impulso cívico-social, se inspiraban en la corriente rehumanizadora que representaron obras como *Sombra del paraíso* de Aleixandre y, especialmente, *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso (1898-1990), publicadas en 1944, con cuatro años de adelanto respecto al concepto de literatura «engagé» propuesto por Jean-Paul Sartre (1905-1980)

⁶ Luis Rosales: *Poesía reunida (1935-1974)* (Barcelona: Seix Barral, 1981), p. 57.

⁷ Recogido en Ariadna G. García (ed.): *Antología de la poesía española (1939-1975)* (Madrid: Akal, 2006), p. 87.

en las páginas de la revista *Les temps modernes*⁸. Autores como Gabriel Celaya (1911-1991), Blas de Otero (1916-1979), Carlos Bousoño (1923) o José María Valverde (1926-1996), entre otros, se decantaron por un tono intimista a la hora de expresar un existencialismo religioso unía a partes iguales la fe y la angustia. Como botón de muestra, léase el poema «Déjame», de Blas de Otero, perteneciente a su *Redoble de la conciencia* (1951):

Me haces daño, Señor. Quita tu mano
de encima. Déjame con mi vacío,
déjame. Para abismo, con el mío
tengo bastante. Oh Dios, si eres humano,

compadécete ya, quita esa mano
de encima. No me sirve. Me da frío
y miedo. Si eres Dios, yo soy tan mío
como tú. Y a soberbio, yo te gano.

Déjame. ¡Si pudiese yo matarte,
como haces tú, como haces tú! Nos coges
con las dos manos, nos ahogas. Matas

no se sabe por qué. Quiero cortarte
las manos. Esas manos que son trojes
del hambre, y de los hombres que arrebatas⁹.

Esta línea acabaría derivando hacia fórmulas más explícitas de compromiso social, especialmente a partir de la aparición de la revista leonesa *Espadaña* (1944-1951), fundada por los poetas Antonio González de Lama (1905-1969), Eugenio García de Nora (1923) y Victoriano Crémer (1906-2009)¹⁰. Para ilustrar esta evolución me remito al que tradicionalmente viene siendo considerado el poema-manifiesto de la poesía social en nuestro país, «La poesía es un arma cargada de futuro», de Gabriel Celaya, perteneciente a

⁸ Vid. Jean-Paul Sartre: *¿Qué es la literatura?* (Buenos Aires: Losada, 2003). Cfr. Manet von Montfrans: «Sartre: Pour une littérature engagée», *Georges Perec: la contrainte du réel* (Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 1999), pp. 26-29; y G. Picon: *Panorama de la literatura francesa actual* (Madrid: Guadarrama, 1958), pp. 468-470.

⁹ Vid. A. G. García (ed.): *op. cit.*, p. 130.

¹⁰ Vid. *Espadaña: revista de poesía y crítica*, 48 números publicados en León, desde 1944 hasta 1951. «Los poetas existenciales —explica Ruiz Soriano— expresaron con tono desgarrador la realidad histórica e individual vivida, sintieron en sus propias carnes la guerra, se vieron frente a ella, frente a la muerte, frente a su propia angustia y tuvieron necesariamente que volver sus ojos hacia adentro, hacia Dios [...], pero la tragedia fue el silencio de Dios, utilizado, a veces, como mero pretexto en su árido monólogo poético, mera referencia simbólica. Ellos tuvieron que evolucionar ineludiblemente de posiciones existenciales individuales a la esperanza en un mismo destino común: fue la poesía social»; Fco. Ruiz Soriano: *Poesía de postguerra...*, p. 60.

su libro *Cantos iberos* (1955) y donde encontramos algunos de los rasgos más destacados de esta tendencia (asunción de un yo colectivo, tono combativo, prosaísmo, utilitarismo, apego al *hic et nunc*, antiesteticismo, tópicos y metáforas socialistas, etc.):

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.
Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

[...]
Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: poesía-herramienta¹¹

Con este poema, Celaya no sólo arremetía contra la futilidad de la poesía practicada por el grupo Garcilaso, sino también contra todas aquellas tendencias filorrománticas entre las cuales se incluye el Postismo y que el marxismo dogmático trató de desacreditar: Simbolismo, Vanguardia, Poesía pura, Surrealismo... En efecto, muchos de nuestros críticos e historiadores literarios se dedicaron a mostrar un panorama artificialmente polarizado en torno a garcilasistas y a realistas comprometidos, obviando la soterrada pero activa línea experimental afín a las vanguardias históricas que, pese a todo, aglutinó a no pocos autores. Como dato significativo, en el citado año de 1944, José Luis Hidalgo (1919-1947) publicaba su obra *Raíz*, la cual acusaba una importante influencia del Surrealismo español de los años treinta¹². Ni él ni los postistas, como tampoco Cirlot ni Labordeta, entre otros, serían siquiera mencionados en la antología de Castellet *Veinte años de poesía española* (1960, ampliada en 1965), donde se presentaba el realismo comprometido como la tendencia ejemplar de posguerra, a precio de silenciar esa otra poesía de sesgo simbolista, metafísico o experimental que, pese a las dificultades, nació y se propaló

¹¹ *Ibid.*, pp. 120-121.

¹² Vid. José Luis Hidalgo: *Raíz* (Valencia: Cosmos, 1944). Puede también leerse en *id.*: *Obra poética completa* (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1976).

durante aquellos años con el deseo —en palabras de Pedro Aullón— de «normalizar una cultura, no sin motivos, enrarecida»¹³.

Tampoco el grupo cordobés *Cántico*, con cuyos integrantes los postistas establecieron una relación directa tanto en lo literario como en lo personal, consiguieron ensanchar el perfil del «panorama bitemático de los años cuarenta», por más que tiempo después todos ellos hayan sido rescatados para desmentido de aquella pretendida biaxialidad de la poesía de posguerra¹⁴. A esta revalorización contribuyeron en gran medida los llamados *novísimos*, a quienes Castellet consagró en su también polémica edición antológica de 1970, en la que se observaba el agotamiento del realismo «rehumanizador» que tan entusiastas palabras le merecieron apenas diez años antes. Para Vicente Molina Foix, por ejemplo, tanto los poetas de *Cántico* como los postistas (sin olvidar a los del grupo poético de los cincuenta), en cierto modo próximos a los hombres del 27 y al Surrealismo, contribuyeron de manera decisiva a librar a la nueva promoción poética «de muchos traumas generacionales, [proporcionando], como suele decirse, amplia libertad de movimiento autóctono, espontáneo»¹⁵. La recuperación de estos valores de libertad y espontaneidad pasaba por replantear la cuestión central de la poesía más allá de

¹³ P. Aullón de Haro *et al.*: *Historia de la literatura española* (Madrid: Playor, 1991), p. 406. Cfr. Fco. Ruiz Soriano (intr. y ant.): *Primeras promociones de posguerra*, p. 28; e *id.*: *Poesía de posguerra...*, p. 103. Sobre este tema, remito al importante estudio de M. I. Navas Ocaña: *Espadaña y las vanguardias* (Almería: Universidad de Almería, 1997). A propósito de la citada antología de Castellet, *vid.* J. M. Castellet: «Prólogo» a *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (Barcelona: Seix Barral, 1960), especialmente pp. 34-35. Cfr. Á. Crespo: «Prólogo» a C. A. Molina: *Las ruinas del mundo* (Barcelona: Anthropos, 1991), pp. 9-10.

¹⁴ *Vid.* M. Serna & V. Franco & J. A. Ascunce (eds.): *La poesía de posguerra* (Madrid: Júcar, 1997), p. 110. Cfr. Antonio Martínez Sarrión: «La poesía, un género fantasmal», en *La cera que arde (ensayos)* (Albacete: Diputación Provincial, 1990), pp. 122-123; y Emilio Miró: «La poesía desde 1936», en José María Díez Borque (coord.): *Historia de la literatura española*, IV (Madrid: Taurus, 1980), p. 359. Entre los varios y meritorios esfuerzos por ampliar el panorama poético de las décadas de los 50 y 60, destacan los de Luis García Jambrina (ed.): *La promoción poética de los 50* (Madrid: Austral, 2000); e *id.* (ed.): *La otra generación poética de los 50* (Madrid: U.N.E.D., 2009). Sobre este mismo tema, *vid.* Juan José Lanz: «¿Una generación del 50?», *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo* (Sevilla: Renacimiento, 2009), pp. 9-33; y AA.VV.: «Los excluidos de la “pléyade”: poetas de los 60, periféricos y marginales», especial de la revista *Ínsula*, n° 543, marzo de 1992, coordinado por el propio García Jambrina. Acerca de la relación Cántico-Postismo, Gabino-Alejandro Carriedo anotó en su Diario, con fecha del 2 de enero de 1949, la reunión conjunta en casa de Francisco Nieva, a la que acudieron, además del anfitrión, Eduardo Chicharro, su esposa Nanda Papiri, Carlos Edmundo de Ory, el propio Carriedo y otros amigos: «Vinieron más tarde la Peña “Cántico”, de Córdoba, en pleno: Ricardo Molina, Pablo García Baena, Aumente, etc. Presentaciones, júbilo, lectura de versos, música, así pasó la velada; se repartieron huesos de esqueleto humano a todos los asistentes, y Chicharro colgó de su cuello un mentón, para “reírse a mandíbula batiente”»; G.-A. Carriedo: Diario (fragmento), parcialmente reproducido en Francisca Domingo Calle: *El constituyente imaginario en la obra poética de Gabino Alejandro Carriedo*, Tesis Doctoral (Madrid: Univ. Complutense de Madrid, 2001), p. 54. Prueba de la sintonía habida entre ambos grupos, véase la publicación conjunta de poemas de Vicente Núñez (1926-2002) y Carlos Edmundo de Ory: *Cántico y Postismo* (Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1993). Sobre el grupo Cántico de Córdoba, es referencia obligada el pionero estudio de G. Carnero: *El grupo «Cántico» de Córdoba* (Madrid: Editora Nacional, 1976).

¹⁵ *Vid.* en J. M. Castellet: *Nueve novísimos...*, p. 186.

los argumentos empleados por los poetas sociales acerca de su función solidaria. Como muy bien apunta Pere Rovira, «los poetas del medio siglo no pueden explicarse sin la brecha que abre la primera poesía social, pero tampoco sin su crítica a esta poesía»¹⁶.

Frente a la Modernidad fundada sobre la autonomía del arte, la postmodernidad acomete su heteronomización a través del patrocinio de un *arte útil* desde el punto de vista de su función económica (industria cultural) o ideológica (producción de un imaginario políticamente activo), lo cual atenta contra la propia idiosincrasia de la Modernidad erigida sobre la formulación kantiana del juicio estético como *libre juego de las facultades y la imaginación*. La *kitschificación* del arte, su sometimiento a las reglas del mercado, así como su institucionalización y sujeción a la *palabra de orden* dictada por agentes externos invalidaban la promesa emancipadora de la Modernidad, a la que Chicharro y Ory —desde una conciencia lúcidamente epigonal— se mantuvieron fieles. Para ellos, el arte es actividad lujosa, derroche improductivo de fuerzas que se resuelve en la expresión alegre del juego universal por medio de la analogía (suma de pensamiento mágico e imaginación). Cada uno de los estilemas del Postismo procede de esta apercepción lúdica de la poesía a partir de un *yo poiético* (heredero del *yo* romántico-idealista) en cuanto que sujeto superordinado capaz de ironizar hasta sus propias creaciones, alzándose por encima de las contingencias que constriñen al *yo empírico* e impregnando su obra de un especial sentido del humor. Desde el punto de vista del Postismo, el poeta no testifica, exalta. Por contraste, los discursos de la praxis realista abogaron por un *nosotros* que desconfiguraba la estructura fenomenológica de la conciencia estética moderna (basada en la oposición *yo / no-yo*), según la premisa de un *yo-mundo* emergido de la Historia y fundido en la colectividad. La soberanía del *Yo* romántico-idealista (que lograba trascender la coerción de la realidad por medio del juego exaltante del arte) encontraba su disolución en este *yo-nosotros* como sujeto ético de la Historia, pretendidamente portador de una verdad colectiva (valor supremo de la literatura tendenciosa) merced a la cual el autor aspira al reconocimiento de su propia altura moral e intelectual. Y es que, a diferencia de aquel *Yo* supra-individual y supra-social que ha aprendido a no tomarse demasiado en serio (mucho menos toma en serio la sociedad), el *yo social* tiende a someter la creación libre a las leyes del encadenamiento, cuando no a sustituir la pura alegría creativa por la impostura de la virtud y de la seriedad.

¹⁶ Pere Rovira: *Los poemas necesarios. Estudios y notas sobre la poesía del medio siglo* (Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1996), p. 21.

Uno de los más destacados poetas del citado grupo cordobés, Ricardo Molina (1917-1968), coincidía a grandes rasgos con los postistas en lo atañente a «neorrománticos» y tremendistas existenciales:

A la poesía anterior, preocupada constantemente desde el modernismo por su esplendor formal, ha sucedido una poesía opaca, impermeable a los problemas del arte, rebosante de pretensiones filosóficas, obsesionada por el tema del hombre, atenta a los latidos de la interioridad individual, como si lo único que definiera a la poesía fuera la conciencia torturante de la humana inquietud. Porque la misma esfera de lo humano diríase en ella limitada a un solo aspecto: el trágico. Poesía trágico-humana, opresora, patética, que nos sumerge en golfos de angustia o despliega a nuestra contemplación sombríos horizontes —a veces teatrales— que recuerdan los convencionalismos románticos¹⁷.

Precisamente, esta afectada tragicidad de los poetas existenciales y comprometidos motivó una suerte de incompatibilidad moral y estética con el Postismo, nunca mencionado en una sola de las páginas de *Corcel* o *Proel*¹⁸. En esta suerte de indiferencia no pesó tanto el magisterio surrealista (ya que, como veremos en el siguiente punto, el Surrealismo inició a muchos de nuestros poetas en la llamada literatura comprometida¹⁹) como sí su vena humorística, lúdica y jovial, inserta en la gaya estética de los ismos precedentes. Si a propósito de nuestra historia literaria hacemos caso a Goyanes:

somos tan serios que nos parece indigno de nuestra actividad mental extraer veneros de alegría de la contemplación de las menudas deformidades, o, al contrario, nuestra manera de ser psicológica es tan ligera que no repara en el hondo mecanismo espiritual de la comicidad y de la risa²⁰.

¹⁷ Ap. G. Carnero: «Francotiradores: Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory y el grupo “Cántico”», en D. Ynduráin: *Época contemporánea 1939-1980*, Vol. VIII de *Historia y crítica de la literatura española*, pp. 259-260.

¹⁸ Sobre la revista *España* y su relación con la vanguardia y el Postismo, vid. M. I. Navas Ocaña: «La poesía española de posguerra y las vanguardias», en *España y las vanguardias*, pp. 155-163. Para un estudio de las publicaciones periódicas de la época, resultan imprescindibles los estudios de F. Rubio: *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)* (Madrid: Turner, 1976); M. I. Navas Ocaña: *Las vanguardias poéticas en España (1940-1950)* (Granada: Univ. de Granada, 1995); *id.*: *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta...*; *id.*: *La «quinta del 42» y las vanguardias: las revistas Corcel y Proel* (Granada: Univ. de Granada, 1996); e *id.*: *España y las vanguardias* (Almería: Univ. de Almería, 1997). Asimismo, pueden consultarse los interesantes artículos de José-Carlos Mainer: «La revista “Escorial” en la vida literaria de su tiempo (1941-1950). I: Actividad y doctrina», en *Ínsula*, nº 271, Madrid, junio de 1969, pp. 3-4; e *id.*: «La revista “Escorial” en la vida literaria de su tiempo (1941-1950). II: Literatura», en *Ínsula*, nº 275-276, octubre-noviembre de 1969, p. 3.

¹⁹ Vid. *infra* «2.1.4. Significación moral de la alegría postista en el contexto de la inmediata posguerra».

²⁰ José Goyanes Capdevila: *Del sentimiento cómico en la vida y en el arte: Ensayo estético-psicológico* (Madrid: Aguilar, 1932), pp. 5-6.

En *La calle de Valverde* (1961), Max Aub (1903-1972) definiría el carácter español en términos análogos: «Aquí carecemos de humor. A veces me pregunto cómo Cervantes pudo ser español. [...] Aquí lo tomamos todo en serio [...] Por eso carecemos de filósofos y nos sobran pequeños hombres de acción»²¹. En esta misma línea se situaba Francisco Umbral (1932-2007): «Nunca alegres y automáticas asociaciones de palabras, de objetos, de ideas. El español, incapacitado secularmente para la filosofía, está, por eso mismo, implacablemente sometido a la lógica»²². Y así, concluye Rodríguez Padrón, «no sólo limitamos nuestra capacidad creadora, sino que nos revestimos de una impenitente seriedad; prescribimos de la literatura el libre juego, el humor, la alegría»²³. Si aceptamos como propia del carácter español esta seriedad cuaresmática, el hito de la guerra no hizo más que agudizarla, no sólo por el perfil ideológico y sociopolítico de los «vencedores», sino también por el talante moral de los «vencidos». Aullón de Haro ha dicho al respecto:

La posguerra es el tiempo de los vencedores y los vencidos, es el tiempo de la reconsideración de las grandes lacras humanas a que condujeron los años vertiginosos y optimistas que acabaron en tragedia. En principio aquí no hay sitio para el Humor; a no ser el humorismo de la acritud y la corrosión de las cosas; es el tiempo del realismo social, o neorrealismo si se prefiere²⁴.

En este contexto, la abierta ludomanía postista y sus ejercicios mixtificadores resultaban incompatibles con el infatuado triunfalismo de sus detractores naturales, que, poco dados a lo lúdico, cultivaron un *ludibrio* agrio y dañoso²⁵. Así quedaba escenificada la oposición entre la risa liberadora y espontánea del Postismo y la «risa amarilla», esto es, forzada, carente de naturalidad, «rire sur commande et sans “inspiration de rire”», con que sus enemigos caían en los límites inferiores del humor²⁶. En todo caso, la hilaridad jovial del Postismo tampoco pudo avenirse con el alarido trágico de los existencialistas ni con el alarde rehumanizador de los poetas comprometidos, hecho que terminó insularizándolos definitivamente:

²¹ M. Aub: *La calle de Valverde* (Madrid: El País, 2003), p. 418.

²² Francisco Umbral: *Lorca, poeta maldito* (Madrid: Planeta, 1998), p. 146.

²³ J. Rodríguez Padrón: «La poesía libre y solitaria de Carlos Edmundo de Ory», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 253-254, p. 338.

²⁴ P. Aullón de Haro: «El humor en la poesía moderna y contemporánea», *La modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, p. 94.

²⁵ Cfr. Julio Trenas («El Silencioso»), en *La Estafeta Literaria*, n° 21, Madrid, 15 de febrero de 1945.

²⁶ Fr. Jeanson: *Signification humaine du rire*, pp. 143-144. Vid. asimismo Alfred Stern: *Filosofía de la risa y del llanto* (Buenos Aires: Imán, 1950), pp. 124-125.

Allí, entonces, tenía sentido el mimetismo hacia la tradición. Tenían sentido la negación, la ira, la angustia. Se era plácido, o se era tajante. Reinaban la aspereza, o la urgencia, o un inmóvil ensueño. [...] Nuestra posguerra no quiso —tal vez quepa decir: no pudo— integrar aquella risa solar, ni aquella tristeza lúdica y boreal. La posguerra y Ory [y por extensión el Postismo] fueron intrusos el uno para el otro²⁷.

A nuestro juicio, la controversia poética e ideológica habida entre los poetas de Juventud Creadora y los espadañistas resultaba, en contra de lo que Díaz Varela ha argumentado, ajena a los intereses estéticos del Postismo, una vez analizamos los términos en los que aquella estuvo planteada²⁸. Es más, dicha controversia beneficiaba a los dos primeros grupos, estableciendo un monopolio de la disensión que expulsaba a los postistas de un debate marcado históricamente. Qué duda cabe de que el humor postista contravenía el modelo artístico de aquellos cuyos referentes se asimilan a una tradición literaria socialmente bien definida, ya que la vena fascista de *Escorial* y el clasicismo amanerado del grupo Garcilaso forman parte de un mismo proyecto ideológico y cultural²⁹. Desde el principio, el Postismo no sólo se opuso conscientemente al grupo Garcilaso en lo estético, asociándolo al más fatuo de los convencionalismos y a la más pura esterilidad, sino también en lo moral:

Hay un grupo [de] jóvenes poetas —decía Chicharro en 1944— que componen odas, sonatas y sonetos; ellos son la centuria de la muerte, del aniquilamiento, del escepticismo; cinceladores de epígrafes y dedicatorias a muertos personales; expendedores de títulos más largos que los poemas; cantores de amores estafalarios y de objetos a los que se empeñan en buscar una filosofía barata. Estos se honran alimentando gratuitamente las páginas del heroico «Garcilaso»³⁰.

²⁷ F. Grande: «Carlos, Carlos...», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 9. Cfr. A. Fernández Molina: «Notas en torno del pionero Postismo», en AA. VV.: *Ciudad de Ceniza...*, p. 91; J. Pont: «El juego y el humor postistas», en *Ínsula*, n° 510, Madrid, 1989, pp. 11-12; *id.*: *El Postismo...*, p. 29; e *id.*: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 13.

²⁸ Según esta autora, el Postismo nunca abandonó el *existencialismo* propio de la poesía de su tiempo, por lo que se opuso «en bloque», con sus compañeros espadañistas, a los poetas del grupo *Garcilaso*, a pesar de reconocerse la distancia que media entre la temperatura humorística de aquéllos. Vid. Cristina Díaz Varela: *La comicidad surrealista*, Tesis inédita (Universidad Complutense de Madrid, 1993), p. 581.

²⁹ Cfr. Raquel Medina: *Surrealismo en la poesía española de posguerra* (Madrid: Visor, 1997), p. 87; y J. Pont: «Prólogo» a C. E. de Ory: *Música de lobo. Antología...*, p. 15. Siguiendo a Navas Ocaña: «Los poemas garcilasistas deben leerse sin perder de vista que la utilización de las formas clásicas no surgió de una perspectiva estética meramente formalista. Todo lo contrario, en la pretendida resurrección de estas formas —dando sentido a esa resurrección— existe la intención declarada de recuperar un espíritu tradicional, español e imperial, indisolublemente unido a las metas políticas del falangismo»; M. I. Navas Ocaña: *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta...*, p. 186. Véase, asimismo, Sultana Wahnón: *La estética literaria de la posguerra. Del fascismo a la vanguardia* (Ámsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1998).

³⁰ E. Chicharro: «Poetas, poetas, poetas, ¡qué seres tan extraños!», en *La Estafeta Literaria*, n° 14, octubre de 1944, p. 7.

El humor lúdicamente exaltado por los postistas actuaba como una especie de caballo de Troya, eludiendo la censura oficial pero atentando directamente contra los valores recientemente instituidos. Como bien ha señalado Andreu van Hooft a propósito del romance postista «Fábula del Ruiz, señor dormido», de Eduardo Chicharro, el humor tiende a desacralizar y banalizar las diferencias sociales, cosificándolas verbalmente³¹. Pero no es menos cierto que este culto al humor se distanciaba radicalmente del tono angustiado que impregnó otra buena parte de la literatura de la época (tremendismo, «neorromanticismo», realismo social...)³². Léase, verbigracia, el poema «Lamento», de Eugenio de Nora:

¡Seguid, seguid ese camino,
hermanos;
y a mí dejadme aquí
gritando!

¡Dejadme aquí! Sobre esta tierra seca,
mordido por el viento áspero
—campanario de Dios
frente al derrumbe rojo del ocaso—.

¡Dejadme aquí! Quiero gritar,
tan hondo en el dolor, tan alto,
que mi voz no se oiga sino lejos, muy lejos,
libertada del tiempo y del espacio.

¡Dejadme aquí! Dejadme aquí,
gritando...³³

En contraste con este tono desgarrado, leemos estos versos de Ory: «Los poemas no son templos de huesos de muertos / ni son reliquias de soledad y llanto / Mis palabras no

³¹ A. van Hooft Comajuncosas: «El humor», «2.5.2. El poema como un juego», *Eduardo Chicharro...*, p. 128.

³² Cfr. J. M. Polo de Bernabé: «La vanguardia española de los años 40 y 50: El postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 374, Madrid, agosto de 1981, pp. 400-401. Asimismo, vid. Enrique Casamayor: «Tremendismo poético», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 9, 1949, pp. 746-747. El término «tremendismo», cuya invención ha sido atribuida al poeta falangista Antonio de Zubiaurre, convivió con los de «naturalismo» (zolesco), «neo-realismo», «miserabilismo» y hasta «excrementalismo»; vid. José María Martínez Cachero: «Hablemos del tremendismo», *La novela española entre 1936 y 1975* (Madrid: Castalia, 1979), pp. 107-114. En un sentido amplio, esta tendencia —propia de la novelística de posguerra— se caracteriza por su agresiva expresividad y por su complacencia en la cruda descripción de los conflictos situacionales, haciendo hincapié en la dimensión más violenta, truculenta y moralmente monstruosa de la realidad humana y social.

³³ Eugenio de Nora: «Lamento», *Cantos al destino, 1941-1945* (Madrid: Editorial Hispánica, 1945), p. 119.

son vírgenes dolientes consumiéndose»³⁴. A grandes rasgos, el vanguardismo humorístico de los postistas resultó incompatible con las dos líneas por entonces mayoritarias, insertas en lo que llamamos *estéticas de lo serio*. Siguiendo a Bajtín, dichas estéticas suelen ser de corte tradicional y acostumbran servirse de tonos graves (trágico, heroico, académico, patético, testimonial...) conforme a unos temas y motivos que inciden en los aspectos supuestamente más serios de la vida. En el lado opuesto, las *estéticas de la risa* incluirían todas aquellas manifestaciones de la creatividad humana donde predominan la alegría y el vitalismo, el juego y el humor, la espontaneidad y la experimentación, la exaltación del cuerpo y el entusiasmo de los sentidos, así como la defensa de la imaginación en libertad³⁵. Obviamente, el Postismo pertenece a estas últimas, además de estar directamente conectado con una corriente irracionalista de gran predicamento entre nuestros poetas de los años veinte. Haciendo caso a Jorge Guillén (1893-1984), la poesía de éstos, destacadamente antirrealista y antisentimental, era la que paradójicamente mejor representaba la realidad y mejor comunicaba el sentimiento³⁶. Porque la realidad a la que se remiten es más profunda, y más puro el sentimiento que excitan.

Bien mirado, los llamados poetas sociales se convirtieron, aun sin pretenderlo, en los mayores aliados de una clase social a la que moral e ideológicamente reprobaron, toda vez que fortalecieron la base misma que sostiene la concepción burguesa del mundo: el realismo; pero un realismo que, eso sí, atenta contra la realidad más profunda del hombre³⁷. En consecuencia, esta *conciencia de realidad*, marcadamente social y utilitarista,

³⁴ C. E. de Ory: «Lírica absoluta» (*Lee sin temor*), en *Música de lobo. Antología...*, p. 152.

³⁵ Podría objetarse que no existe necesariamente una correlación íntima entre risa y alegría. Baudelaire señalaba la necesidad de «distinguir bien la alegría de la risa», siendo ésta la expresión demoníaca de la *superioridad sobre el otro*; vid. Ch. Baudelaire: «De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas», *Lo cómico y la caricatura* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2001), p. 99. Sin embargo, aquí apelamos a una risa cuya pasión intrínseca es la alegría y que nace como expresión de una *supremacía sobre la razón*; vid. A. Schopenhauer: «Sobre la teoría de la risa», *El mundo como voluntad... [Complementos]*, p. 130. Según hemos tenido ocasión de comprobar, en la mayoría de los discursos estéticos del siglo XX la risa «es la manifestación del juego, es decir, de la soberanía» no sobre el otro, sino sobre el pensamiento limitado por el racionalismo; vid. G. Bataille: «Notas para la felicidad», *La oscuridad no miente*, p. 35. En este sentido, puede entenderse que este autor enfatizara el carácter alegre de la risa; vid. *id.*: «No-saber, risa y lágrimas», *op. cit.*, p. 124. Sobre la confrontación entre ambas estéticas a partir de las tesis de Bajtín, vid. L. Beltrán: *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental* (Barcelona: Montesinos, 2002).

³⁶ Jorge Guillén: «El estímulo superrealista», *El argumento de la obra y otras prosas escritas* (Madrid: Taurus, 1985), p. 132.

³⁷ Suscribo la apreciación de O. Paz, para quien la polémica sobre el realismo «se iluminaría con otra luz si aquellos que atacan a la poesía moderna por su desdén de la “realidad social” se diesen cuenta de que no hacen sino reproducir la actitud de la burguesía»; O. Paz: *El arco y la lira*, p. 243. En tal sentido, decía Gimferrer a principios de los años 70: «un condicionamiento de carácter estético ha convertido a los poetas “de izquierdas” en la mejor coartada de la situación que creían combatir y ha terminado, incluso en el terreno personal, por convertirlos —vendidos a los intereses fatalmente convergentes de los grupos de presión— en la contrafigura del proyecto vital bajo el que concibieron su juventud»; Pere Gimferrer: «Notas parciales

implicaba un extremo antivanguardismo (de nuevo, otra coincidencia con los adeptos a la política cultural del Régimen) que perjudicó e hizo inviables las aspiraciones postistas³⁸. En palabras de Carlos Edmundo de Ory, el Postismo significó ante todo «un intento de despertar a la vida lo dormido; [...] un sacudir perezas mentales y legañosas; fue una dinamita de la imaginación»³⁹. Para ello se sirvieron preferentemente del humor, pues éste constituye el mayor revulsivo espiritual contra el inmovilismo y la opacidad moral, así como el único medio capaz de dotar a la poesía de una violencia que en última instancia conduce a la autenticidad del ser⁴⁰. De este modo, el hiato entre dicho ismo y las dos líneas poéticas hegemónicas de la posguerra fue mucho más significativo que el existente entre éstas.

Lo serio tiende a profundizar excesiva y apresuradamente; por eso, está más cerca del ridículo que de una auténtica profundidad de espíritu. Recordando una cita de Anthony Ashley Cooper, 3er conde de Shaftesbury (1671-1713), filósofo, escritor y político inglés cuya obra influyó notablemente tanto en Goethe (su traductor al alemán) y Schiller (a través de Herder) como en Fr. Schlegel (padre del concepto romántico de ironía): «La gravedad forma parte de la esencia misma de la impostura»⁴¹. Un pasaje de la novela walseriana *Los hermanos Tanner* (1907) parece confirmar este aserto a través de una conversación entre el artista Kaspar y su acompañante femenina Klara en torno a Erwin, pintor poco talentoso que, sin embargo, vive celosamente entregado a su propio arte:

Deseaba [Erwin] que practicara mi arte con mayor seriedad —comenta Kaspar—; yo le respondía que la práctica del arte requería sólo aplicación, un *alegre fervor* y la observación de la naturaleza para lograr algún resultado, y le hacía notar el daño que la seriedad excesiva y sagrada con que se aborda una cosa puede y debe hacerle forzosamente a la cosa misma⁴².

sobre poesía española de posguerra», *30 años de literatura en España* (Barcelona: Kairós, 1971), p. 96. Respecto a la vertiente social de los poetas del Régimen, *vid.* Ernesto Giménez Caballero: *Arte y Estado* (Madrid: Acción Española, 1935); y Luis Rosales: «La figuración o la voluntad de morir en la poesía española», en *Cruz y Raya*, n.º 36, Madrid, mayo de 1936. La instrumentalización del arte como propaganda fue consumada por las estéticas falangistas anteriores a la Guerra Civil española. En el citado *Arte y Estado*, escribió Giménez Caballero: «cuando de nuevo en la historia tornan a surgir con ímpetu los valores religiosos y nacionales [en Alemania, Italia y España], tornamos a ver claro sobre la finalidad del Arte, sobre la potencia combativa del Arte como expansión [propagandística] de ideales, de fe. Tornamos a saber qué es el Arte, y sus maneras de combate, sus falanges de batalla: las artes»; E. Giménez Caballero: *op. cit.*, p. 88.

³⁸ Cfr. M. I. Navas Ocaña: *Espadaña y las vanguardias*, p. 163.

³⁹ C. E. de Ory: «Historia del Postismo», *Poesía (1945-1969)*, p. 271. Cfr. M. V. Reyzábal: «Carlos Edmundo de Ory: ¡Qué solo, pero qué bien!», en *Zurgai*.

⁴⁰ *Vid.* Aldo Pellegrini: «La acción subversiva de la poesía», *La valija de fuego (poesía completa)* (Buenos Aires: Argonauta, 2001), p. 15. *Vid. infra* «2.1.7. El Postismo y la revolución antipoética de la poesía».

⁴¹ Shaftesbury: *Carta sobre el entusiasmo* (Barcelona: Crítica, 1997), p. 100. Remito también a su célebre *Sensus Communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor* (Valencia: Pre-Textos, 1995).

⁴² (El énfasis es mío.) Robert Walser: *Los hermanos Tanner* (Barcelona: Debolsillo, 2015), p. 45.

Si lo mueve un ideal de autenticidad, al arte no le corresponde erigirse en patria de lo serio. Tal como concluye J. L. H. Thomas en su análisis sobre *lo cómico* (categoría a la que considera el complemento estético de lo serio en cuanto que *fingimiento sin finalidad*), «la prueba más decisiva de que el arte no es el lugar de lo serio es precisamente que se puede tomar el arte demasiado en serio»⁴³. Cuando esto último sucede, el artista suele quedar expuesto a los efectos risibles que produce la disonancia radical entre la descarnada realidad y su desmedida preocupación por aparentar un espíritu noble y profundo: o bien su poesía no ha madurado lo suficiente para poder expresar el ideal que la anima, o bien el mundo no se ajusta a un ideal del todo inadecuado. Al decir del propio Schlegel: «Tan necesaria es la genialidad para lo ingenuo, como la pura belleza grave [*ernste reine Schönheit*] para el humor»⁴⁴. A fin de contrarrestar toda impostura, el poeta se sirve de un antídoto específico: la ironía, entendida como «el Vigilante de la Gravedad, la interrogación del *et-qui-libre?*»⁴⁵. En la ironía y el humor modernos, lo cómico y lo trágico convergen sin que nada exceda ni sobresalga, deviniendo más serios que la seriedad misma⁴⁶. Lo cual equivale a decir que los distintos géneros de la ironía romántica devienen —precisamente por su seriedad— *no-serios*. Lo no-serio, concepto acuñado a mediados del siglo XX por Jean Château (a su vez inspirado en la filosofía de Nietzsche), se define como la capacidad humana para distinguir diversos planos del universo, lo que permite a la conciencia abstraerse de todo interés y deslizarse libremente de un plano a otro, pudiendo así contemplar desde fuera la verdad de un universo arbitrariamente parcelado por las determinaciones de dicho interés⁴⁷. De este modo, lo no-serio practica una fisura en el universo compacto de lo serio y, si bien conserva los horizontes entre las cosas, no lo hace para certificar la validez de una perspectiva única, sino para garantizar el juego de la pura movilidad que en un universo indistinto resultaría del todo impracticable. En conclusión, lo no-serio nos abre el camino hacia *lo serio superior*, categoría que en modo alguno se

⁴³ J. L. H. Thomas: *En busca de la seriedad* (Madrid: Encuentro, 2002), p. 89. A la hora de abordar la seriedad estética, el filósofo inglés parte de la tesis bergsoniana sobre lo cómico.

⁴⁴ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 133. Véase el original en Friedrich Strack & Martina Eicheldinger (eds.): *Fragmente der Frühromantik* (Berlín / Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2011), p. 56.

⁴⁵ O. Paz: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (México D.F.: El Colegio Nacional / Ediciones Era, 2008), p. 88.

⁴⁶ Vid. V. Jankélévitch: *La ironía*, p. 147; e *id.*: *La aventura, el aburrimiento, lo serio* (Madrid: Taurus, 1989), p. 155. Por eso, añadía Schlegel: «El humor rehúye las masas pesadas [*schwerfällige Massen*] y los fragmentos inconexos [*abgerißene Bruchstücke*]»; Fr. Schlegel: *ibid.*

⁴⁷ Vid. Jean Château: «Le sérieux et ses contraires», en *Revue philosophique*, Tome CXL, París, octubre-diciembre de 1950, p. 456.

opone a *lo no-serio*, sino a *lo serio inferior*⁴⁸. Esta línea de pensamiento estaba ya muy presente en el horizonte intelectual de los postistas, quienes hicieron propia la corona del santo reidor Zarathustra⁴⁹. Escribía Nietzsche en uno de sus imponderables fragmentos:

A lo que se ve, este simpático animal que es el hombre pierde su buen humor y se vuelve serio siempre que se pone a pensar con sensatez. Frente a toda «gaya ciencia», este animal serio tiene el prejuicio de que cuando prevalecen la risa y la alegría se piensa a tontas y a locas. ¡Pues bien! ¡Mostremos que esto es un prejuicio!⁵⁰

La mejor manera de desmentir dicho prejuicio es reír como «el abderita hilario», nombre con el que se apodó en el Renacimiento a Demócrito (460 a. C.-370 a. C, natural de Abdera, en la antigua Tracia), conocido también bajo el pseudónimo del «filósofo que ríe»⁵¹. Esta risa es la máxima expresión de la inteligencia humana, aunque muchas veces pase por un signo de locura para quienes prefieren dejarse impresionar por una seriedad catedrática. Si reír «significa regocijarse de un prejuicio»⁵², entonces —concluye el Nietzsche-Zarathustra— «¡que sea falsa para nosotros toda verdad en la que no haya habido al menos una carcajada!»⁵³. Persuadidos de la profundidad de este pensamiento, los postistas irrumpieron en aquel Madrid tedioso de los años 40 (dominado —como diría Baudelaire— por «profesores-jurados de la seriedad, charlantes de la gravedad, cadáveres

⁴⁸ Vid. *ibid.*, p. 462-463.

⁴⁹ Vid. *infra* «3.2. La alegría postista».

⁵⁰ Fr. Nietzsche: § 327, *La gaya ciencia*, p. 198.

⁵¹ Contrariamente a Heráclito, que lloraba y se compadecía de cuantos encontraba dichosos y contentos, «Demócrito reía cada vez que se encontraba en público; tan lejos estaba de tomar en serio lo que se hacía más seriamente»; Lucius Anneus Séneca: «Libro primero», *De la ira*, en *Tratados filosóficos / Cartas* (México: Porrúa, 1989), p. 18. La pareja que componen el lloroso Heráclito y el riente Demócrito (ca. 460 a. C. – ca. 370 a. C.) gozó de gran predicamento entre los intelectuales del siglo XVI. Entre otras muchas referencias posibles, me remito al capítulo que el médico renacentista Laurent Joubert (1529-1582) dedica a Demócrito en su célebre ensayo sobre la risa; vid. Laurent Joubert: «Sobre la risa de Demócrito», *Tratado de la risa* (Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2002), pp. 179-186. En nuestro país, Fray Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) le dedica unas páginas de su «Apología de algunos personajes famosos en la historia»; vid. Benito Jerónimo Feijoo: «Demócrito», *Obras escogidas del padre fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1863), pp. 303-305. También es pertinente citar el Diálogo XIV del poeta y escritor francés François Fénelon (1651-1715) en unos conocidos diálogos ficticios; vid. François Fénelon: «Démocrite et Héraclite», en *Dialogues des morts (composés pour l'éducation d'un Prince)* (Paris: Pierre Didot, 1819), pp. 83-86. Con el romanticismo, el humor se define como la crisis de la risa y del llanto, a la vez Heráclito y Demócrito; cfr. Louis Ratisbonne: *Impressions littéraires* (Paris: Michel Lévy Fères, 1855), pp. 279-280. Reza uno de los aerolitos de Ory: «Heráclito sí, Demócrito también»; C. E. de Ory: *Los aerolitos*, p. 156. Puede verse también en *id.*: *Aerolitos*, p. 67. Vid. *infra* «3.2.2. La alegría extraña de Carlos Edmundo de Ory». Sobre la risa de Demócrito y otros nombres propios de la cultura griega antigua, remito a Marie-Laurence Desclos (dir.): *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne* (Grenoble: Jérôme Millon, 2000).

⁵² Fr. Nietzsche: § 200, *op. cit.*, p. 159.

⁵³ *Id.*: *Así habló Zarathustra* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1992), p. 238.

pedantes salidos de los fríos hipogeos del Instituto»⁵⁴) como un meteoro de júbilo y risa desacralizadora. Por medio de la mixtificación, del humor, de los juegos de palabras y del culto al absurdo, los postistas querían exaltar una risa irónicamente ingenua (valga la paradoja), es decir, una risa que, mediante una ironía de conciliación, se atribuye una ingenuidad recobrada. Tal es la gimnasia con la que se evita —en palabras de Lichtenberg— la «parálisis moral de los músculos faciales» que la seriedad afectada suele provocar⁵⁵. Del mismo modo que el frío fortalece los músculos de nuestra anatomía —argumentó Novalis—, también las bromas, los juegos de palabras y la frivolidad deben también fortalecer y refrescar los músculos espirituales: «Y entonces la mezcla de lo alegre y de lo serio —el entretejimiento de lo ridículo y de lo sagrado sería quizás una combinación extremadamente benéfica y saludable»⁵⁶.

Desde el punto de vista de la forma, en la práctica estética del Postismo destaca la heterodoxia ejercida sobre géneros como el romance y el soneto, sometidos en este caso a un tratamiento extrañador y vanguardista que pasaba por la inserción contrafactual de la imagen irracional creadora (de inspiración dadaísta-surrealista) en dichas formas líricas tradicionales⁵⁷. El propósito último de los postistas no era otro que el de activar los mecanismos desrealizadores del humor y de lo maravilloso, en consonancia con la escenificación de una excentricidad cultivada que jugó a transgredir las convenciones sociales de aquellos oscuros años de la posguerra española. Desde el punto de vista del contenido, los poemas postistas ironizaron los motivos de la poesía patrioter de Juventud Creadora (cuando no su bizantinismo literario), pero también el patetismo cívico de los realistas sociales: desde el amor conyugal (tan caro a los garcilasistas) hasta el tema del silencio de Dios (explotado por los poetas existenciales)⁵⁸. Veamos a continuación cómo el poeta desenmascara el mito de la apaciguada vida conyugal aludiendo a impulsos instintivos básicos que remiten al machismo atávico que subyace a la familia católica: «Matar la hembra caliente/ y santiguar al macho»⁵⁹. El tópico renacentista de la amada idealizada será también sometido a una contrafactura bufa, como vemos en el poema «Trabajo de amor»:

⁵⁴ Ch. Baudelaire: «De la esencia de la risa...», *op. cit.*, p. 82.

⁵⁵ G. Ch. Lichtenberg: *Aforismos*, p. 139.

⁵⁶ Novalis: *La enciclopedia*, pp. 238-239.

⁵⁷ Vid. J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, pp. 144 y 164; y A. van Hooft Comajuncosas: *op. cit.*, p. 36.

⁵⁸ G. Carnero: «Poesía de posguerra en lengua castellana», *op. cit.*, p. 84. Vid. Miguel Ángel Ramírez Perera: *Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra (1939-1952)*, Tesis Doctoral (Las Palmas de Gran Canaria, 2008).

⁵⁹ E. Chicharro & C. E. de Ory: «Romance del parto negro», en *Las patitas...*, p. 75.

Cuando tu bello hocico beso y muerdo
y en tus pies una oscura tumba tiembla
oigo rodar tu hipo tranquilo y plateado
en la cama camera limpia y triste

De noche estoy contigo
nadó tu brazo solo sobre mi alma
me amaste el cuerpo con paciencia y miedo
y sonó tu salada voz de harpía

El espejo bebió sólo la onda
alas las piernas y los besos pelos
ya estás de nuevo en tierra
la nada era la nada

Te estreché mi honda niña
y éramos una gran hermosa ola
la gata que hizo al hombre
allí maulló cuando te herí la cara

Trabajaré de día
para de noche amar tus ojos de ave
te encuentro y te trabajo
del lecho tú me viste saltar por la mañana⁶⁰

El episodio amoroso comprende desde el encuentro nocturno de los amantes («De noche estoy contigo») hasta la separación de los mismos con la llegada del día («del lecho tú me viste saltar por la mañana»). Hay una referencia tácita al tópico clásico del *tagelied*: canción de alba por la separación de los amantes con las primeras luces del amanecer. Este motivo, procedente de la literatura provenzal y que nos remite al *Filóstrato* (1335 o 1340) de Giovanni Boccaccio (1313-1375), poema narrativo donde se representa el triángulo amoroso entre Troilo, Crésida y Diomedes en el contexto de la guerra de Troya, nos sugiere la idea transgresora del adulterio como demostración de la superioridad del amor pasional sobre el conyugal, condicionado por las reglas sociales⁶¹. El día es el tiempo del

⁶⁰ C. E. de Ory: *Metanoia*, pp. 131-132.

⁶¹ En su Diario, escribía Ory el 13 de agosto de 1944: «El maestro Chicharro me ha dejado hoy los cuentos de Boccaccio. Estuvimos conversando largo rato. Es muy amable y se ríe. Parece que tiene el espíritu joven»; *id.*: *Diario*, Vol. I, p. 18. El italiano tomó la leyenda troyana de la reelaboración que el francés Benoît de Sainte-Maure (?-1173) hiciera en su *Roman de Troie* (circa 1155-60), y de él la tomó el poeta inglés Geoffrey Chaucer (1343-1400) en su poema *Troilus and Criseyde* (circa 1380-87), para pasar después a la reelaboración que Shakespeare hiciera en torno a 1602-3. En unos versos de Chaucer puede leerse el lamento de Troilo: «O cruel Day! Accuser of the joy / That Night and Love hath stole and fast iwry, / Accursed be thy coming into Troy! / For every bow'r hath one of thy bright eyen: / Envious Day! What list thee so to

encadenamiento a la necesidad, de las obligaciones y del trabajo, mientras que la noche queda consagrada al amor y al gozo de los sentidos («Trabajaré de día/ para de noche amar tus ojos de ave»). De esta forma se articulan en el poema dos planos o esferas incompatibles: la del amor pasional y la del trabajo productivo (aspectos lírico y prosaico, respectivamente, de la vida social). La superposición de la dimensión práctica a la dimensión amorosa (por lo demás, tratada ésta de un modo poco convencional) se concreta en la expresión grosera «te encuentro y te trabajo». Asimismo, la selección léxica, especialmente en lo que se refiere a los adornos femeninos, transgrede el código amatorio mediante el cultivo de lo grotesco (con la transfiguración de la amada en un animal indeterminado) y la sustitución de los motivos tradicionales garcilasistas: encontramos «hocico» en lugar de boca o labios; «ave» y «harpía», que no sirena, más común en los registros amatorios clásicos; asimismo, «hipo», en vez de suspiro o susurro; «salada», en sustitución de dulce, etc. Técnicas de derivación como el políptoton «cama camera», o el cruce léxico piernas-pelos / besos-alas («alas las piernas y los besos pelos»), así como el absurdo de «la gata que hizo al hombre / allí maulló cuando te herí la cara», favorecen el extrañamiento irónico. Como vemos, la figura de la amada es sometida a un proceso de reducción grotesca: «ya estás de nuevo en tierra», por ejemplo, describiría un movimiento descendente que invierte la elevación de la amada (idealizada) según el tópico del amor cortés tan prodigado en la poesía renacentista.

Un nuevo ejemplo de esta contrafactura irónica de que gustaron los postista es el poema de Carriedo perteneciente a *Los animales vivos* (1965 [1951]), donde su autor subvierte la tópica fraseología amorosa a la vez que incide con particular descaro en lo instintivo y pasional:

No urdas palabras Genoveva y dime
por qué el amor triunfó en escorrentía
primaveral cantando de alegría
por qué treme mi voz y tiembla tu himen.

Dime que me destimide y me arrime
que la lava me encienda y la bravía
breva te lave con la boca impía
¿Por qué ha de ser esto que digo un crimen?⁶²

spyen?»; Geoffrey Chaucer: *Troilus and Creseida*, en *The riches of Chaucer* (Londres: Lockwood & Co., 1870), p. 407.

⁶² G.-A. Carriedo: *Nuevo compuesto descompuesto viejo* (Madrid: Hiperión, 1980), p. 42.

Extremando esta tendencia deformadora respecto a los motivos amorosos y su adecuación al subgénero poético elegido, en este otro poema del mismo autor, titulado «Soneto a una mujer gorda», se aprecian los recursos fónicos que conducen al *dinamismo eufórico* típicamente postista, haciendo de la cacofonía un recurso expresivo que, a mi juicio, parodia los ripios que involuntariamente minaban las composiciones garcilasistas:

Perfil de cama tienes, mujer hueca.
¡Qué lástima tener perfil de vaca!
Estás más gorda cuanto más destaca
tu empecatada mole de ama seca.

No saques perfil de hilo de rueca,
más bien tu enorme culo de oca saca;
saca ese saco de tu cuerpo, Paca,
trueca la oscura roca de tu peca.

No peca quien se obceca un poco y toca
boca con mueca donde cuelga el moco
que abre la saca loca del tabaco.

¡Tu empecatada mole de acre foca!
¡Qué lástima tener perfil de coco,
mujer de cama hueca y hueco saco!⁶³

Citaremos también, y por último, un soneto de Chicharro perteneciente a *La plurilingüe lengua*, en el que su autor reduce humorísticamente la parafernalia semanasantera a través de eufonías y aliteraciones burlescas que asimismo propician encuentros sorprendentes de realidades en principio incompatibles:

Narices, musas, mozas, buzos, lazos,
redondeces de brazos y de luces,
enmudecidas voces, arcabuces,
humedecidos rezos y retazos

de un Dios resbaladizo, hecho pedazos,
sostenido por cíngulos y cruces,
peces mal parecidos y el de bruces
caído y puesto a veces en puyazos⁶⁴

⁶³ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁴ Vid. J. Pont: «El Postismo como Post(surreal)ismo», en *Surrealismo y literatura en España*, p. 258.

Pero, como ya adelantamos, no es menor amplitud térmica que mediaba entre las concepciones poéticas de espadañistas y postistas. Para ilustrarla nuevamente, léanse a continuación sendos poemas de Eugenio de Nora y de Carlos Edmundo de Ory aparecidos en la misma antología⁶⁵. Algunos fragmentos del primero, perteneciente a *Pueblo cautivo* (1946), rezan así:

...Yo bien quisiera
hablar con voz más pura de la luna y las flores,
o descifrar en versos mágicos
el color de los ojos de la mujer que amo:
pero ahí está lo otro
[...]
Yo fui aquél que silenciosamente
besa las rosas y contempla el cielo:
Pero aquí están los años enemigos,
amargos de odio, abiertos como heridas,
desfallecidos de belleza aguda.
¡Aquí está el alma llena de cadenas!
[...]
Mirad la gente consumiendo vida:
el que trabaja, el que digiere en calma,
el que afila las armas, el que escupe;
todo lo dicho y más interminable.

Y entre tantos oficios yo soy aquél que mira,
aquél de quien se pide que atestigüe y declare.

El poema a que pertenecen estos versos es un ejemplo paradigmático del camino emprendido por el existencialismo hacia la poesía social. Comienza con una enumeración de imágenes y motivos angustiosos integrados en la serie sémica «silencio-uniforme-luto-cicatrices-cárceles-ruinas-balas-sangre», a la que corresponden atributos igualmente displicentes. Las expresiones «uniforme» y «luto» aparecen coordinadas mediante una «o» conjuntiva que actualiza la asociación guerra-muerte. Encontramos sinestesias de inspiración existencialista: el silencio es *pesado*, hay cicatrices en el *alma*, etc. Súbitamente, el tono se fractura y muestra un amargo escepticismo respecto a «condecoraciones-banderas-hombres providenciales...», lo que supone un posicionamiento moral y político por parte del yo enunciador. Esta última serie se refiere al ámbito de la oficialidad, del triunfalismo de quienes reprimen al hombre «sin libertad posible», en

⁶⁵ F. Rubio y J. L. Falcó (eds.): *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, pp. 209 y 244-245, respectivamente.

suma, de aquellos sobre los que tácitamente recae la responsabilidad de la primera serie sémica. En medio se sitúa la figura del poeta, ese «Yo» que solventa la impersonalidad de la primera estrofa y encabeza la segunda y tercera. Pero este «yo» es ficticio, es la sola reminiscencia de una ilusión, una sutileza de lo subjetivo, un anhelo en grado de imposibilidad (atiéndase al uso del modo subjuntivo), o sencillamente la memoria de un yo-otro: «Yo bien quisiera» nos marca el compromiso del poeta para con el hombre. Desde el punto de vista de este yo moral y poético, los manidos motivos de la luna, las flores o los ojos de la amada (que aparecen junto con el modificador «pura», en clara alusión al esteticismo garcilasista) *deben* ceder ante los asuntos humanos que reclaman la atención del poeta. Precisamente, es esta perentoriedad del asunto histórico-social lo que define la concepción estética de Nora: el poeta es la voz del pueblo, y su arma moral, la poesía.

En apariencia, todo se reduce a una simple cuestión de preferencia temática: el poeta declara retóricamente haber practicado ese otro «estilo», e incluso afirma indirectamente su deseo de recuperarlo. Pero esta relativa *concesión* (por la que se conviene en una idea contraria al propio argumento para en última instancia reforzarlo dialécticamente) constituye más bien un claro ejemplo de asteísmo negativo implícito. Del mismo modo, la fórmula «Yo fui aquél que silenciosamente» alude intertextualmente a los primeros versos de *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Rubén Darío (1867-1916): «Yo soy aquel que ayer no más decía/ el verso azul y la canción profana»⁶⁶, los cuales también supusieron en el poeta nicaragüense un cambio con respecto a esa otra poesía desligada de la realidad concreta, propia de *Azul* (1888) o de *Prosas profanas* (1896). Más exactamente, se trata aquí de una palinodia, es decir, una retractación o arrepentimiento (en este caso sin ironía) respecto a algo dicho con anterioridad, lo que consuma el giro de actitud poética de Nora, análogamente al poema «A la inmensa mayoría», con el que Blas de Otero abre su libro *Pido la paz y la palabra* (1955) e inicia una etapa de compromiso social en detrimento del existencialismo religioso de su anterior período⁶⁷. En la penúltima estrofa del poema de Nora, el sujeto poético se diluye en la interpelación a un *vosotros*: «Mirad la gente consumiendo vida». De nuevo, el poeta se sitúa en el plano de la intrahistoria, como un hombre más del pueblo, aunque su destacado portavoz: «Y entre tantos oficios yo soy aquél que mira,/ aquél de quien se pide que atestigüe y declare».

⁶⁶ R. Darío: *Cantos de vida...*, p. 339.

⁶⁷ «Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre/ aquel que amó, vivió, murió por dentro/ y un buen día bajó a la calle: entonces/ comprendió: y rompió todos sus versos»; *vid.* Blas de Otero: *Pido la paz y la palabra* (Barcelona: Lumen, 1983).

Este tipo de poesía circunstancial obedece a una urgente necesidad histórica que niega —o parecería negar— la libre creación del espíritu. La Historia, en cuanto que tiempo de la desigualdad y de la muerte, deroga toda pulsión lúdica en aras de una función moral y comunicativa que, en un sentido extraestético, fija la naturaleza instrumental del poema (donde el poeta y el hombre pugnan en constante contradicción): aquello más elevado del ser humano no debe sino dejarse sujetar por las plumadas de lo más terreno. Es evidente aquí una doble contradicción, dado que los poetas socialmente comprometidos apelan precisamente a valores elevados y a altos ideales (justicia, libertad...), oponiéndolos a los intereses del poder que están en la base de la injusticia, la desigualdad y la opresión de los pueblos. Se renuncia a la libertad (poética) so pretexto de cantar (poéticamente, sí) a la libertad en un mundo sin libertad, y ni siquiera esta renuncia es libre, sino moralmente impuesta por las exigencias históricas que, en todo caso, condenan al hombre a nuevas servidumbres.

Esta doble contradicción ya estaba presente en los poetas anteriores a nuestra guerra civil que, habiendo cultivado una poesía claramente vanguardista, decidieron tomar partido por uno u otro bando durante la contienda, de acuerdo con unas convicciones políticas y morales determinadas. El caso de José Moreno Villa (1887-1955) es harto significativo, al haber coincidido en la Residencia de Estudiantes con los miembros del grupo del 27 (del que fue en cierto modo precursor) y habiendo escrito obras experimentales transidas de jovial ironía y sentido lúdico, como *Jacinta la pelirroja* (1929), que volveremos a citar más adelante. Con *Poetas en la España leal* (1937), Moreno Villa se desmarca de esta tendencia vanguardista para responder activamente, desde su militancia republicana, a las terribles circunstancias que atravesaba el país en aquel momento⁶⁸. Su poema titulado «Frente» es buen ejemplo de esta nueva mentalidad, no siendo arbitrario el uso de una forma popular tan significada en nuestra tradición como es el romance, ya que la sencillez que comporta dicha combinación métrica hace mucho más accesible el contenido:

Esto es el frente; aquí no hay

⁶⁸ El poeta malagueño afirmaba en un texto crítico de 1924 la preponderancia de lo irracional o instintivo en su propia obra, a la vez que defendía una poesía «desnuda y de voz francamente humana»; *vid.* José Moreno Villa: «Autocrítica», en *Revista de Occidente*, VII, 1924, pp. 435-440; *ap.* Rose Corral, Arturo Souto Alabarce & James Valender: *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México* (México D.F.: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1995), p. 50. Sobre este autor, *vid.* José Francisco Cirre: *La poesía de José Moreno Villa* (Madrid: Ínsula, 1962); y AA.VV.: *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea de la Univ. de Málaga (Barcelona: Anthropos, 1989).

el menor asomo de juego.
Ya no valen literaturas.
Esto es el frente, duro y seco⁶⁹.

Tomando como referencia el poema de Nora, cuán diferentes resultan el registro y el tono poéticos de Carlos Edmundo de Ory en «El rey de las ruinas», perteneciente a *La flauta prohibida* (1947):

Estoy en la miseria Dios mío qué te importa
Ya mi casa es un dulce terraplén de locura
Un vuelo de lechuzas un río con el fondo
lacrado en mi semblante... ¡Dios mío qué te importa!
Mi casa es un relincho de muerto monocromo
cuna de remembranza gran rincón de dolor
Allí ya no se duerme si no es para gritar
con una boca hambrienta de espesas esperanzas
Flores ayer y hoy sus faldas son escombros
Mi rostro de color negro aguanta la puerta
y al fin no sé qué hacer con tanta fotocopia
¡Estoy en la miseria! Se dice la miseria
y nada es la miseria... ¡Dios mío qué miseria!
[...]
¡Ayaymiseñoritoustedyanoeselmismo!
[...]
Ropa y candela diome y cené con la vieja
con la comadre atónita que mientras como reza
Riendo yo le explico «Soy el rey de las ruinas»
Y ella plasma un quejido «¿Qué es eso señorito?»⁷⁰

Este poema cumple las dos condiciones fundamentales de la ironía romántica señaladas por Bourgeois. En primer lugar, el contenido traduce el problema del yo creador y de la realidad del mundo desplegando un *juego* entre lo real y lo ideal, sin que uno y otro término sean del todo aceptados o rebatidos. En segundo lugar, dicha composición apunta al modo en que la obra misma, concebida como la más alta expresión de este pensamiento filosófico, se nos presenta de forma totalmente artificial: «infinie par son “contenu”, finie

⁶⁹ Vid. AA.VV.: *Antología de la poesía española del siglo XX – I (1900-1939)*, ed. a cargo de José Paulino Ayuso (Madrid: Castalia, 1996), p. 210.

⁷⁰ C. E. de Ory: «El rey de las ruinas», *La flauta prohibida* (Madrid: Zero/Zyx, 1979), p. 92. A juicio de Jiménez Heffernan, este poema está «teñido de esa reaccionaria neobohemia feudalizante propia de ciertos surrealismos desplazados»; Julián Jiménez Heffernan: «Literatura en España (1939-2000)», en AA.VV.: *Historia de la Literatura. Volumen sexto: El mundo moderno (1914 hasta nuestros días)* (Madrid: Akal, 2004), p. 443. Mucho más interesante me parece la interpretación metapoética que establece en su análisis José Luis Rey: «Carlos Edmundo de Ory o el espíritu en las ruinas», en *Poemad: revista de poesía*, nº 4, publicado por Musa a las 9, 2012, <http://poemad.com/carlos-edmundo-de-ory-o-el-espiritu-en-las-ruinas-por-jose-luis-rey/>

par sa “ forme ”, elle est à son tour objet de négation, et l’auteur peut s’en détacher et jouer avec elle»⁷¹. La ironía se erige de esta manera en principio constructivo del poema, y merced al juego que el autor sostiene con su obra éste aspira a alcanzar la síntesis creadora de las contradicciones entre vida y arte. El espacio habitado por el sujeto poético no es ya un domicilio o residencia al uso, construcción fija funcionalmente adaptada a la vida cotidiana de los individuos, sino una «casa» psíquica, un espacio de ensoñaciones cósmicas y de metamorfosis oníricas donde se disloca sistemáticamente toda referencialidad objetiva. De ella dimana un «río» que, como una «cuna» fluvial, mece en su corriente interna la conciencia poética del yo, abandonado al suave balanceo, al dulce vaivén de la subjetividad ensoñadora. Como contraste, los «relinchos» que el habitante poético, parapetado en un «terraplén de locura», lanza desde su «gran rincón de dolor» son del todo ineficaces, pues ya no conmueven a Dios («¡qué te importa!»): «Allí ya no se duerme si no es para gritar». De este modo, Carlos Edmundo ironiza el *gran silencio de Dios* (tópico del existencialismo religioso).

Asimismo, las lechuzas evocan la noche del misterio y de la muerte («muerto monocromo»), que acentúan el estado ruinoso, decadente de la casa espiritual: «Flores ayer y hoy sus faldas son escombros». De forma súbita, el carácter expresionista de estos versos queda suspendido mediante el recurso de la sustentación: la palabra «fotocopia» rompe violentamente la unidad de tono y genera, por tanto, un extrañamiento por el que queda irresuelto el ciclo de tensión anímica. Esta transgresión del decoro propicia la ruptura de la ilusión estética e indica el momento en que la subjetividad se reconoce a sí misma y se anula. Es entonces cuando se produce aquel fenómeno emergente de la personalidad del autor que llamamos ironía romántica, es decir, aquella especial actitud del poeta que salta hacia el exterior de su obra para jugar con ella, con el lector y hasta consigo mismo. Se opera entonces un distanciamiento irónico que propicia la autocaricatura del sujeto: «¡Estoy en la miseria! Se dice la miseria/ y nada es la miseria... ¡Dios mío qué miseria!». Aparece a continuación una tercera persona poética, la «comadre atónita» (que representa al *anima*) cuyos patéticos ayes actualizan el juego entre dos voces y la fractura irónica del poema: yuxtaposición de lo sacro y lo profano, de lo ideal y lo material, de la oración y el sistema digestivo («mientras como reza»), hasta desembocar en el clímax humorístico final: «Riendo yo le explico “Soy el rey de las ruinas”/ Y ella plasma un quejido “¿Qué es eso señorito?”». Como tantos otros poemas de los postistas, este poema responde

⁷¹ R. Bourgeois: *L'Ironie romantique...*, p. 37.

perfectamente a la sensibilidad irónica que Friedrich Schlegel postuló en el seno del Romanticismo universal del modo que sigue:

En la ironía todo debe ser broma y seriedad, todo debe ser fielmente claro y profundamente simulado. [...] Contiene y suscita el sentimiento de la insoluble oposición de lo condicionado y lo incondicionado, de la imposibilidad y la necesidad de una perfecta comunicación. Es la más libre de todas las licencias porque mediante ella nos situamos por encima de nosotros mismos; y al mismo tiempo la más legítima en cuanto que incondicionadamente necesaria⁷².

Lo anecdótico y testimonial no tiene cabida en un universo de creación en que la imaginación es la gran fuerza impulsora de la vida subjetiva. En el poema nada debe ubicarse según parámetros lógico-rationales, sino en función del valor térmico de las combinaciones, gestadas en un estado de extaltación gozosa, de fulguración. Al anticontenidismo y al desdén por lo circunstancial se suma un antifinalismo idiosincrásicamente vanguardista, según el cual ningún elemento adquiere un rol adecuado a un fin extraestético: no hay más determinación que la propia realidad estética. El siguiente poema, de *Cabaña* (1981), es claro al respecto:

En mi poesía no hay sitios
No hay malavez nombres ni
años añoranzas tiempos
pasados pisados puentes
ni acueductos ni calles
En mi poesía no hay anales
tampoco tramas o temas
ni banderas ni oficinas
En mi poesía no hay público
ni sermones ni discursos
ni ruedan trenes y no hay
luna en mi poesía ni países
En mi poesía no hay fines
para entretener o sonar
con palabras cadavéricas
En mi poesía hay fulgor⁷³

Todos los ejemplos anteriormente citados confirmarían la importancia de la faceta contradiscursiva del Postismo. Pero éste no se limitaba al remedo paródico de las poéticas existentes, ni mucho menos. Muy al contrario, el Postismo se preocupó de dar cauce

⁷² Ap. Alfredo de Paz: *La revolución romántica* (Madrid: Tecnos / Alianza, 2003), nota 3 a pie de p. 165.

⁷³ C. E. de Ory: *Miserable ternura / Cabaña* (Madrid: Hiperión, 1981), p. 141.

expresivo a una sensibilidad creativa bien definida⁷⁴. Como dijera Gómez de la Serna, una de las figuras que mayor influencia ejercerá en el Postismo, la diversión espiritual a través de la literatura «es lo único que puede vencer la acrimonia nefasta de la época, su mirada baja y traidora, su pedestre concepción de las cosas»⁷⁵. En tal sentido, los postistas apostaron por *cambiar el acento de la vida*, y si para ello se sirvieron a veces de la caricatura, siempre cultivaron un juego superior en que primara la alegría de un mundo nuevo e inexplorado para el poeta⁷⁶. En este juego se cifraba, pues, la auténtica dignidad moral del Postismo, hijo nonato de la posguerra cuyo primer suspiro no estalló en estridente lloro, sino en amable —y no del todo inocente— carcajada.

⁷⁴ Cfr. R. de Cózar: «Il postismo e l'avanguardia spagnola del dopoguerra», en G. Morelli (ed.): *Trent'anni di avanguardia spagnola...*, p. 256.

⁷⁵ R. Gómez de la Serna: «La Torre de Marfil» (1943), *Una teoría personal del arte*, p. 253.

⁷⁶ Vid. Giulio Ferroni: «Il riso, il gioco, la distruzione nelle avanguardie storiche», en *Il comico nelle teorie contemporanee* (Roma: Bulzoni, 1974), p. 90.

2.1.4. Significación moral de la alegría postista en el contexto de la inmediata posguerra

El trauma de la barbarie y de la injusticia, del irracionalismo del poder, de la voracidad de la Historia, sacude las raíces mismas de la conciencia. Ni la filosofía, en cuanto que ciencia suprema del hombre, ni el arte en cuanto que genial producto de la sensibilidad, pueden permanecer ajenos al impacto que suponen para el espíritu conflagraciones como las acaecidas en el siglo XX. En gran medida, la crisis profunda en la que desembocó la visión burguesa del mundo (con su cientificismo, su historicismo y su fe en una particular noción de progreso) afectó directamente a la literatura sobre la que se sostenía dicha visión: el realismo. La aparición de Dadá supuso, en este sentido, la expresión más elocuente de un nihilismo radical que reflejaba la violenta crisis de valores forzada por los terribles acontecimientos de la I Guerra Mundial⁷⁷. Y es que, para Breton, Dadá significó «la inevitable explosión que pedía [aquella] atmósfera sobrecargada»⁷⁸. Consecuentemente, tampoco el Surrealismo podría ser comprendido históricamente sin tener en cuenta la guerra de la que partió (la de 1914) y a la que retornaría un cuarto de siglo más tarde (la de 1939)⁷⁹. Por ello, Putnam ha considerado el Surrealismo como principal exponente del

⁷⁷ En noviembre de 1914, poco después de alistarse como voluntario en el ejército para participar en una guerra contra la que pronto se revolvería, escribió desde Berlín el dadaísta Hugo Ball (1886-1927): «Los ideales sólo son etiquetas postizas. Todo se ha desmoronado, hasta los últimos fundamentos»; H. Ball: *La huida del tiempo...*, p. 39. Luego la máscara jovial de Dadá apenas ocultaba una violenta crítica contra la crisis burguesa que hubo instigado la conflagración en Europa. Según escribía el propio Ball el 12 de marzo de 1916: «Lo que celebramos es una bufonada y una misa de difuntos a un tiempo»; *ibid.*, pp. 113. «Lo que llamamos Dadá —añadirá justo tres meses más tarde— es un juego de locos a partir de la nada en el que se enredan todas las cuestiones elevadas; un gesto de gladiadores; un juego con los despojos raídos; una ejecución de la moralidad y la plena pose. [...] Como la bancarrota de las ideas ha deshojado la imagen del hombre hasta sus capas más íntimas, los impulsos y las motivaciones ocultas aparecen de manera patológica. Como parece que no hay ningún tipo de arte, política o credo que pueda contener la rotura de este dique, sólo queda la broma y la pose sangrienta»; *ibid.*, pp. 129-130.

⁷⁸ A. Breton: «Características de la evolución moderna...», *Los pasos perdidos* (Madrid: Alianza, 2003), p. 145.

⁷⁹ *Id.*: «Situation du Surréalisme entre les deux guerres» (1942), *La Clé des champs* (París: Jean-Jacques Pauvert, 1967), p. 104. En septiembre de 1919, no mucho después de finalizada la Gran Guerra, Dadá representaba el único acontecimiento artístico-literario verdaderamente estimulante para un joven Breton cuya forma de entender el mundo, después de su encuentro con la arrolladora personalidad del malogrado Vaché, no volvería a ser la misma. *Vid.* Mark Polizzotti: «Dadá llega a París (septiembre de 1919-diciembre de 1921)», *La vida de André Breton: Revolución de la mente* (Madrid: Turner / México, D.F.: F.C.E., 2009), p. 119. A este propósito ha comentado el crítico Marcel Raymond: «Hacía falta sin duda un gran acontecimiento, la guerra, para que la voluntad de “cambiar de vida” de Rimbaud suscitase una especie de entusiasmo y para que la rebelión contra la moral, la literatura, las evidencias y el curso cotidiano de las cosas se le antojara a los jóvenes como la única actitud aceptable. Si sólo se consiente ver en el movimiento Dadá un escándalo parisiense de ademanes violentos y burlescos, nos condenamos a no entender en absoluto la intensa crisis moral surgida hacia 1920»; Marcel Raymond: «Dadá», *De Baudelaire al Surrealismo* (México-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1983), p. 229.

«after-war spirit in literature»⁸⁰. Este espíritu de posguerra le vino al Surrealismo por su ascendencia dadá, pues es sabido que aquél surgió como una escisión del grupo dadaísta organizado en torno a la revista *Littérature*, fundada por Breton, Soupault, y Aragon en 1919, coincidiendo con el desembarco de Tzara en la capital francesa (acontecimiento este último que catalizó la rabia de «los tres mosqueteros» contra una cultura oficial cuyos representantes saludaron y promovieron una guerra absurda e injusta)⁸¹.

En España, a pesar de ser uno de los pocos países europeos que no participó en la I Guerra Mundial, hubo quien se apercibió del «estado de crisis que en todos los órdenes de la vida atravesamos»⁸² debido a que «nos hallamos en la apertura de un nuevo ciclo histórico»⁸³. En tal sentido, las diversas vanguardias fueron *tendencias gemelas* que se regían por idéntico principio («la más desesperada rebelión hacia el arte anterior»), idéntico medio («la renovación o, mejor, la invención técnica») y e idéntico fin («la superación, a ser posible inmoderada y sorprendente, de la realidad»)⁸⁴. De entre las distintas escuelas de vanguardia en nuestro país, sólo el Postismo recogerá el testigo de este espíritu posbélico, antiburgués, antiacademicista y antipositivista, si bien la retórica combativa de sus inicios abiertamente filodadaístas y filosurrealistas, exentos de toda politización conflictiva, se disolvió en un formalismo eurítmico y, más allá de lo meramente estético, en fórmulas benignas de participación en la vida social a partir de un irracionalismo de humor (blanco, festivo, poético o grotesco, según el caso). De este modo, la tesis de las emanaciones difusas (según la cual éstas acabarían tomando cuerpo en cada uno de los ismos históricos) se actualiza en nuestro Postismo, nacido de una guerra cruenta e inicua⁸⁵. No hay duda de que la poesía española de la segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por las nefastas consecuencias que la guerra civil deparó para nuestra cultura: murieron Antonio Machado, Unamuno, Lorca, Miguel Hernández...; otros tuvieron que

⁸⁰ Vid. Samuel Putnam: «The after-war spirit in literature (A general introduction)», en S. Putnam *et alia* (ed. y comp.): *The european caravan. An anthology of the new spirit in European literature (Part I: France, Spain, England and Ireland)* (Nueva York: Brewer, Warren & Putnam 1931), pp. 1-41; y Paul Morand: «The influence of Dada on early after-war poetry (From Dada to social unrest)», en *ibid.*, pp. 105-. Cfr. A. Soria Olmedo: *Vanguardismo y crítica literaria en España*, pp. 16-17.

⁸¹ Cfr. M. Polizzotti: *op. cit.*, pp. 100 *et seq.*

⁸² A. Espina: «Arte nuevo» (1920), en *Poesía completa...*, p. 325.

⁸³ *Id.*: «Ivan Goll: *Les cinq Continents. Anthologie mondiale de poesie contemporaine*» (1923), en *op. cit.*, p. 344.

⁸⁴ *Idem.* Cfr. *id.*: «Arte nuevo» (1920), en *op. cit.*, p. 325.

⁸⁵ Según Chicharro, el Postismo «estaba en el aire»; E. Chicharro: «Pequeña historia del Postismo», en *Barcarola*, nº 50, p. 209. Esta misma expresión fue utilizada por Diego, Alonso y Buñuel para justificar las vanguardias históricas y el Surrealismo. Vid. G. Diego: «Ultraísmo-Creacionismo», *ap.* José Luis Bernal: «Poesía creacionista», en J. Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España...*, pp. 162-163; D. Alonso: «Una generación poética (1920-1936)», *op. cit.*, p. 175; y Luis Buñuel: *Mi último suspiro* (Barcelona: Plaza & Janés, 1982), p. 104.

exiliarse, como Gómez de la Serna, Juan Ramón, Cernuda, Alberti, Prados, Salinas, Guillén, León Felipe y un largo etcétera; y quienes permanecieron en España aun sin comulgar con el Régimen se vieron obligados a atravesar un largo exilio interior (Aleixandre, Eliodoro Puche, Cansinos-Assens o Juan Gil-Albert, entre otros)⁸⁶. La guerra no sólo forzó un cambio de dirección en la obra de los poetas anteriores a la misma, sino que influyó de manera decisiva en la configuración del mapa poético de los años posteriores. Una de las principales consecuencias fue el casi abandono de la poesía pura y la vanguardia, lo que interrumpió abruptamente el proceso estético general que la evolución de los poetas del 27 venía describiendo, caracterizada por un acercamiento cada vez mayor al Surrealismo. La poesía española de posguerra parecía entonces querer reducirse a la querella entre la llamada «poesía arraigada» y la «poesía desarraigada», según expuso Dámaso Alonso a modo de declaración moral y estética en su célebre panorámica de 1952:

El panorama poético español actual ofrece unas cuantas imágenes del mundo, muy armónicas o bien centradas, o vinculadas a un ancla, a un fijo amarre: todo lo llamaré poesía arraigada. [...] Para otros, el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y toda serenidad. Hemos vuelto los ojos en torno, y nos hemos sentido como una monstruosa, una indescifrable apariencia, rodeada, sitiada por otras apariencias, tan incomprensibles, tan feroces, quizá tan desgraciadas como nosotros mismos: «monstruo entre monstruos», o nos hemos visto cadáveres entre otros millones de cadáveres vivientes, pudriéndonos todos, inmenso montón, para mantillo de no sabemos qué extrañas flores, o hemos contemplado el fin de este mundo, planeta ya desierto en el que el odio y la injusticia, monstruosas raíces invasoras, habrán ahogado, habrán extinguido todo amor, es decir, toda vida⁸⁷.

Pero en modo alguno las borrascas interiores de estos poetas exacerbados procedían de aquel complejo juego de contradicciones que importaba la sensibilidad irónica romántica, sino de una más o menos abierta disensión respecto a las premisas ideológicas del poder, y de acuerdo con sus propias convicciones morales y políticas⁸⁸. La verdad es que *Hijos de la ira* (1944) nunca constituyó, pese a todo, una reivindicación explícita, sino

⁸⁶ «Como el país entero la poesía nacional deberá alzarse, sobre las ruinas, de entre las heridas de la patria»; F. Quiñones: *Últimos rumbos...*, p. 11.

⁸⁷ Dámaso Alonso: «Poesía arraigada y poesía desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid: Gredos, 1978), pp. 345 y 349.

⁸⁸ Cfr. J. Lechner: *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (Alicante: Universidad de Alicante, 2004), p. 484.

todo un ejercicio de catarsis poética (un exorcismo íntimo, si se prefiere)⁸⁹. Sin embargo, los jóvenes poetas de entonces vieron en esta obra un modelo acorde a su visión trágica de la existencia, según se lee en uno de sus más célebres poemas, «Insomnio»:

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que
hace 45 años que me pudro,
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o fluir
blandamente la luz de la luna.
Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un perro
enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran
vaca amarilla.
Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre
lentamente mi alma,
por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de
Madrid,
por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.
Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?
¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, las tristes azucenas
letales de tus noches?⁹⁰

Este poema no está exento de ciertas pinceladas surrealizantes. Sabemos que el Surrealismo sirvió de cauce expresivo a muchos poetas del 27 (sumidos en graves crisis personales), como también que algunos jóvenes de la inmediata posguerra se inspiraron en él a la hora de plasmar sus angustias existenciales, aunque finalmente éstos se decantaran más por una fórmula de compromiso (equívocamente ligada al adjetivo «neorromántico»), tanto en su vertiente medida como en la apasionada-tremendista⁹¹. Incluso Gabriel

⁸⁹ Cfr. José Corrales Egea: «¿Crisis de la nueva literatura? Reflexiones sobre una apuesta», *Ínsula*, nº 223, Madrid, junio de 1965, p. 3.

⁹⁰ Vid. D. Alonso: *Hijos de la ira* (Madrid: Castalia, 1988).

⁹¹ Vid. M. I. Navas Ocaña: *España y las vanguardias*, pp. 159-160. Que el Surrealismo fue el encargado de inaugurar una nueva época para la poesía trascendente y rehumanizadora, ya lo supo ver el propio Dámaso Alonso en su artículo «Una generación poética (1920-1936)»; véase en H. Wentzlaff-Eggebert (ed.): *Las vanguardias en España: Bibliografía y antología crítica* (Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1999), pp. 387 *et seq.* Por su parte, Jorge Guillén reconocía la compatibilidad entre estética surrealista y compromiso social, citando como ejemplo el lorquiano *Poeta en Nueva York* (escrito entre los años 1929 y 1930); vid. J. Guillén: «El estímulo superrealista», *op. cit.*, p. 134. En este sentido, Lechner ha estudiado el «compromiso» en autores del 27 muy atentos a las propuestas surrealistas, como Alberti, Prados o Lorca; vid. J. Lechner: *op. cit.*, pp. 122 *et seq.* En conclusión, y coincidiendo con el advenimiento de la II República española en 1931, el Surrealismo sirvió para sustentar «los primeros brotes de la poesía de protesta social»; Francisco Javier Díez de Revenga: *Las Vanguardias y la Generación del 27* (Madrid: Síntesis, 2004), p. 57. Y esto fue así por más que Cernuda encareciera la originalidad y frescura con que el Surrealismo —según él, sin detenerse en lo externo— penetró espiritualmente a los poetas de su generación; Luis Cernuda: «Jacques Vaché», en *Revista*

Celaya, antes de postularse como un antisurrealista consumado, escribió varios títulos que participaban de esta tradición surrealizante afín a las preocupaciones sociales, como testimonian *Marea del silencio* (1935) o *Soledad cerrada* (1936), entre otros títulos⁹². A la vista de estos datos, pues, la falsa dialéctica *arte puro / arte social* constituye una base demasiado resbaladiza para el apropiado esclarecimiento de los postulados de la vanguardia española⁹³.

El caso del Postismo será particularmente llamativo a este respecto por cuanto desarrollaba aquella otra dimensión lúdica y humorística donde el absurdo no era eclipsado por un irracionalismo de crisis. Apenas comenzada la década de los 50, Carlos Edmundo de Ory enfatizaba así su discrepancia moral y estética sobre los profusos amarguismos de los poetas neorrománticos: «¡Dejen las malditas visiones apocalípticas! Dense cuenta de que no venimos a asustar con la Poesía. [...] un poema no lo puede usted escribir de ningún modo. Es inútil que lo intente. Le falta humor. Carece de alegría extraña y para decirlo sin rodeos: le falta locura, un aliento de locura»⁹⁴. No pocas veces los postistas sacaron la lengua a quienes subordinaban la poesía a determinadas consignas de partido, por más que en el fondo se solidarizaran con la causa política de los poetas sociales⁹⁵. La clave hay que buscarla en su aptitud para la ironía, es decir, en aquel sentido innato de la contradicción que, a la postre, convierte al Postismo en uno de los capítulos más atractivos —en tanto que anómalos— de la posguerra: mixtificación, júbilo, pulsión lúdica, culto a la imaginación, irracionalismo exaltado, antirretoricismo, antirrealismo, humor...⁹⁶ Pero, ¿resultaba decorosa semejante propuesta desde un punto de vista moral, habida cuenta de la circunstancia política, social y humana que por entonces atravesaba la España de posguerra? No cabe duda de que sí, teniendo en cuenta que el humor constituye

de Occidente, t. XXVI, Madrid, octubre de 1929. Vid. *infra* «2.2.4. Polémica en torno a un Surrealismo español».

⁹² En la colección de poesía Norte, fundada por el donostia en 1946, se publicaron a Rimbaud y a Lautréamont, dos de las principales referencias literarias del surrealismo francés que por entonces eran totalmente desconocidas en España; vid. Tino Villanueva: *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald (Estudio y Entrevistas)* (London: Tamesis, 1988), p. 49. Sobre la evolución poética de Celaya, vid. Gabriel Celaya: *Reflexiones sobre mi poesía* (Madrid: Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B. “Santa María, Universidad Autónoma, 1987). De hecho, su conocimiento del surrealismo y su acercamiento al marxismo son prácticamente simultáneos; vid. AA.VV.: *Gabriel Celaya. Premio Nacional de las Letras Españolas 1986* (Barcelona: Anthropos, 1990), pp. 17 y especialmente 64-66.

⁹³ Vid. J. Brihuega: *Manifiestos, proclamas...*, pp. 24-25.

⁹⁴ C. E. de Ory: «Nuestro tiempo: Poesía», en *Poesía (1945-1969)*, p. 308.

⁹⁵ Cfr. Fco. Nieva: «El “Postismo” una vez más», en J. Pont: *El Postismo...*, p. 551.

⁹⁶ Aullón de Haro ha negado la naturaleza propiamente humorística de las obras de Chicharro y Ory, a pesar de reconocer el humorismo de Gabino-Alejandro Carriedo y de Gloria Fuertes (como sabemos, muy afines al Postismo); vid. P. Aullón de Haro: «El humor en la poesía moderna y contemporánea», *La modernidad poética...*, pp. 80 y 94. Si en muchos aspectos coincidimos con los juicios críticos del profesor Aullón, en este caso debemos mostrar nuestra discrepancia en lo que atañe al Postismo fundacional.

una forma latente de sublimación. Gracias al humor el hombre puede salvarse del sufrimiento que le infringen las penosas circunstancias en que transcurre su existencia, pues todo humorismo, como sabemos, parte de una elevada filosofía de la existencia y contiene en sí mismo algo *grandioso* y *exaltante*⁹⁷. Persecuciones, purgas, «limpiezas» étnicas, amenaza atómica... «Se puede pretender sin exageración que nunca la civilización humana ha estado amenazada por tantos peligros como hoy», decía Breton allá por 1938, cuando aún quedaba por estallar la II Guerra Mundial y lo que vendría después⁹⁸. A este respecto —concluye Dominique Noguez—, un repaso a la historia de la primera mitad del pasado siglo basta para comprobar que se batieron tantos *records* de horror «qu'il n'en a peut-être jamais existé qui ait été plus propice à l'humour»⁹⁹. Con relación al *principio del placer* postulado por Freud, exponía Breton en 1937 a propósito de su incipiente antología del humor negro: «L'humour, en tant que triomphe paradoxal du principe du plaisir sur les conditions réelles au moment où celles-ci sont jugées les plus défavorables, est naturellement appelé à prendre une valeur défensive à l'époque surchargée de menaces que nous vivons»¹⁰⁰. Pero por mucho que Breton tomara de Freud ciertos rudimentos conceptuales sobre la función placiente del humor, su teoría no se limita a una mera paráfrasis de las tesis freudianas (a pesar de las apariencias), sino que responde a una intuición largo tiempo meditada, tal como se infiere del apunte que el francés dictó en 1917: «¿Hay otro signo de los tiempos más notable que esta guerra? Lúcidamente concibo para el hombre del vigésimo [siglo] la urgencia de estas distracciones [juegos de

⁹⁷ En primer lugar, *lo grandioso* reside «en el triunfo del narcisismo, en la victoriosa confirmación de la invulnerabilidad del yo», entendiendo el concepto de narcisismo como la forma extrema de la *ego-catexia*, es decir, de la proyección de energía psíquica por parte del sujeto hacia sí mismo con el fin de fortalecer y reafirmar el yo frente a una realidad amenazadora. En segundo lugar, *lo exaltante* en el humor se corresponde con su rebeldía, lo cual «no sólo significa el triunfo del yo, sino también del principio del placer, que en el humor logra triunfar sobre la adversidad de las circunstancias reales». Vid. S. Freud: «El humor» (1927 [1928]), *Obras completas*, tomo VIII (Madrid: Biblioteca Nueva, 1974), p. 2998.

⁹⁸ A. Breton: «Por un arte revolucionario independiente» (1938), en Á. González García *et al.*: *Escritos de arte...*, p. 428.

⁹⁹ Dominique Noguez: *L'arc-en-ciel des humours. Jarry, Dada, Vian, etc.* (París: Hatier, 1996), p. 13.

¹⁰⁰ A. Breton: «Limites non-frontières du surréalisme», *La Clé des champs*, p. 24. Ese mismo año, definió algo más abstrusamente el humor como «la venganza del *principio del placer* unido al *superego* contra el *principio de realidad* unido al *ego*... La agresividad del hipermoral *superego* hacia el *ego* pasa, en consecuencia, al totalmente amoral *id* y da rienda suelta a sus tendencias destructivas. El humorismo, como el proceso que nos permite eliminar los aspectos archideprimientes de la realidad, sólo puede ejercerse aquí a expensas de los demás»; *id.*: «Éclosion et prolifération sociale d'Ubu», en *Tracts* I, p. 314; *ap.* M. Polizzotti: *La vida de André Breton...*, p. 406. Sobre la noción de *principio del placer*, escribía el célebre médico austríaco: «En la teoría psicoanalítica suponemos que el curso de los procesos anímicos es regulado automáticamente por el principio del placer. [...] Hemos resuelto relacionar el placer y el displacer con la cantidad de excitación existente en la vida anímica [...] correspondiendo el displacer a una *elevación* y el placer a una *disminución* de tal cantidad»; S. Freud: «Más allá del principio del placer» (1920), en *Los textos fundamentales...*, pp. 272 y 273. Según el médico vienés, en efecto, el humor significa «el repudio de las exigencias de la realidad y la imposición del principio del placer»; S. Freud: «El humor», *Obras completas*, tomo VIII, p. 2998. Vid. *id.*: *El chiste...*

imprevistos, mixtificación, etc.]]¹⁰¹. Con todo, es muy importante no confundir aquí los términos, toda vez que el principio del placer a que obedecen gran parte de las prácticas estéticas de vanguardia no puede superponerse sin más al juicio estético so riesgo de caer en la contradicción que existe entre la naturaleza desinteresada de dichas prácticas y la búsqueda del efecto placiente en cuanto que supuesta determinación¹⁰².

¹⁰¹ A. Breton: *Los pasos perdidos*, p. 26. El francés Max Jacob había afirmado en 1916: «Une œuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on en peut faire avec la réalité»; M. Jacob: «Préface» a *Le Cornet à dés* (Paris : Gallimard, 2003), p. 24. En un temprano texto filopostistas, escribía Ángel Crespo: «El arte, han dicho Max Jacob y mil otros, es un juego —no olvidemos que hay juegos mortales—. Déjennos jugar con nuestros naipes nuevos y dedíquense a presenciar una partida en la que no se hacen trampas»; A. Crespo: «Postismo: animal de fondo con lo altivo intacto», en *Lanza*, Ciudad Real, 8 de septiembre de 1948; recogido en A. Palacios: *Jueves postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991), p. 84. En efecto, para el citado poeta, escritor y pintor francés el arte «est proprement une distraction», es decir, un juego; M. Jacob: *op. cit.*, p. 21. En su vanguardismo operaba, como no podía ser de otro modo, una especial «ironie qui se laisse voir ou qui ne se laisse pas voir [y que] donne à l'œuvre —escribía el mismo en 1922— cet éloignement sans lequel il n'y a pas de création»; M. Jacob: *Art poétique*, p. 74. Sobre la poética lúdica de este autor, remito al trabajo de Anna J. Davies: *Max Jacob and the poetics of play* (London: Modern Humanities Research Association, 2011), p. 29.

¹⁰² Recordando a Kant, «aquellos que buscan como fin sólo el goce [...] se dispensan gustosos de todo juicio»; I. Kant: § 2, *Crítica del juicio*, p. 116. En todo caso, el placer de dicho principio ha de ser *desinteresado* si quiere seguir siendo estético. Otra cosa muy distinta es la consecuencia de la contemplación de la obra artística en la intuición, aquella la cual puede ser más o menos placiente, siempre que dicho placer no sea la determinación de la obra de arte misma en cuanto tal. El placer de los juicios estéticos es meramente contemplativo y de ningún modo práctico, a diferencia del placer de los juicios morales. Este placer estético presenta una *causalidad en sí*, a saber: «la de *conservar*, sin ulterior intención, el estado de la representación misma y la ocupación de las facultades del conocimiento», de modo que la contemplación de lo bello se reproduzca constantemente a sí misma; *ibid.*, §12, p. 136. De aquí a la consideración del juicio estético como un juego apenas media un pequeño paso; *vid. ibid.*, especialmente los puntos § 3, § 4 y § 5, pp. 117-123. Sobre este tema pueden consultarse las obras de Dominique Chateau: *L'autonomie de l'esthétique. Shaftesbury, Kant, Alison, Hegel et quelques autres* (Paris : L'Harmattan, 2007) ; y John Andrew Bernstein: *Shaftesbury, Rousseau, and Kant. An introduction to the conflict between aesthetic and moral values in modern thought* (Rutherford [Nueva Jersey, EE.UU.]: Fairleigh Dickinson University Press, 1980). En el juego estético prima un elemento de infinitud presente también en aquellos discursos estéticos de la Vanguardia que, como el Surrealismo y el Postismo, se sirven del principio del placer a la hora de elaborar su teoría del arte. Gracias a dicho elemento de infinitud, la obra no se subordina finalmente al hedonismo; *cfr.* Claude Abastado: «Théorie de l'humour noir», en *Le Surréalisme* (Paris: Hachette, 1975), pp. 138 *et seq.* Sin duda, el humor y el juego constituyen dos principios estructurales de ese gran sistema estético que es la Modernidad, así como dos categorías inherentes a ella, no deducibles en función de condicionantes extraestéticos, aunque tal cualidad no obsta a que puedan mediar placentemente en el conflicto entre la subjetividad del yo y la realidad histórica, acaso disolviendo las tensiones psíquicas generadas por esta disyuntiva, es decir, cumpliendo una función *económica* desde el punto de vista anímico. A esto lo llamaremos *heterogénesis de los fines* (en oposición a la *heteronomía de la esencia*), es decir, la capacidad de algo para atender a un fin al que en origen no estaba destinado, sin que ello anule necesariamente su teleología interna y original. He adaptado aquí el concepto acuñado por el psicólogo y filósofo estructuralista Wilhelm Maximilian Wundt (1832-1920). *Vid.* Wilhelm Wundt: *Ethik*, 4 (Stuttgart, 1912), I Bd., p. 284; *ap.* Luis Vela: *El derecho natural en Giorgio del Vecchio* (Roma: Libreria editrice dell'Università Gregoriana, 1965), pp. 182-183. Puede consultarse la traducción al castellano del libro de W. Wundt: *Ética. Una investigación de los hechos y leyes de la vida moral. La evolución de las concepciones morales del mundo* (Madrid: Daniel Jorro, 1917). El concepto de «heterogénesis de los fines» también aparece en *id.*: *Compendio de Psicología* (Madrid: La España Moderna, 1896), pp. 442 *et seq.* En lo que respecta a la justificación de lo cómico moderno, Marie Collins Swabey ha rechazado la tesis hedonista como su determinación: «El amante de lo cómico se dirige hacia una meta a la cual se atribuye objetividad, hacia algo que trasciende la subjetividad de la experiencia en sí. [...] La búsqueda de lo cómico no está orientada simplemente a alcanzar la experiencia de lo cómico; el objeto de la risa no es meramente su disfrute»; Marie Collins Swabey: *Comic laughter: a philosophical essay* (New Haven: Yale University Press, 1961), p. 247; *ap.* Peter Berger: *Risa*

En lo esencial, las circunstancias en las que nace el Postismo no eran muy distintas de aquellas que alumbraron al Surrealismo, según se infiere de las palabras que Azorín (1873-1967) dedicó en 1927 a la estética superrealista imperante en el nuevo teatro de entonces:

La guerra, con sus terribles dolores, con sus angustias, que se han extendido a todo el planeta, con su dolorosa meditación de la realidad, ha hecho que el espíritu, por odio a esta realidad, se separe del ambiente cotidiano en su aspecto auténtico y busque un poco de consuelo, de alegría, de compensación, en el reflejo deformado de la vida¹⁰³.

Glosando el aserto de Voltaire (1694-1778) según el cual, como compensación a las muchas penalidades de la vida, el cielo nos habría dado dos cosas, a saber, la esperanza y el sueño, se apresuraba a concluir Kant: «Hubiera podido añadir la risa»¹⁰⁴. Por su parte, el propio Ory justificaba la alegría postista en el contexto de la posguerra española y con la II Guerra Mundial acercándose a su fin, en una entrevista concedida a Asunción Silva para *Diario 16*, publicada el 4 de junio de 1988:

redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana (Barcelona: Kairós, 1999), p. 75. Esta meta objetiva de lo cómico romántico no puede ser otra que lo absoluto en su constante devenir. En todo caso, la obra de arte sólo debe obedecer a una determinación intrínseca de acuerdo a su propia finalidad, por más que aquella también pudiera producir un placer mediado por cierto interés, que sólo podrá darse siempre y cuando no prevalezca sobre la primera determinación. Según reconocía el propio filósofo de Königsberg, si bien el juicio estético carece de todo interés como *fundamento de determinación*, «de aquí no se infiere que, después de que ha sido dado como puro juicio estético, ningún interés pueda enlazarse con él», aunque ese enlace no puede ser más que indirecto; I. Kant: *ibid.*, § 41, *op. cit.*, p. 221. Por su parte, Fr. Schlegel opone el ideal de la poesía moderna a la opinión mayoritaria de los filósofos de su época que, influidos por la crítica kantiana del juicio estético, estiman como rasgo característico de lo bello (en cuanto que ideal de la poesía natural griega) «el hecho de que la complacencia en él sea desinteresada [...] Así, lo bello no es el ideal de la poesía moderna, y es esencialmente distinto de lo interesante»; Fr. Schlegel: *Estudio sobre la poesía griega*, p. 56. Ciertamente es que para Schlegel el rasgo distintivo de la poesía romántica y moderna es *lo interesante* (*das Interessante*), mas entendido como fuerza estética subjetiva (luego carente de interés práctico) e inconciliable con lo bello del ideal objetivo (*das Schöne*) en la poesía clásica tradicional. Dicha categoría, por tanto, «está estéticamente [permitida] como necesaria preparación para la perfectibilidad infinita del talento estético», lo que la convierte —así lo entendemos— en un atributo de la ironía romántica conforme a la oposición finito-infinito. *Vid. ibid.*, p. 57. «Pues el imperativo estético es absoluto, y como no puede nunca ser cumplido por entero, por lo menos tiene que ser alcanzado cada vez más por medio de un acercamiento sin fin por parte de la cultura artificial. Según esta deducción, que fundamenta una ciencia propia (la poética aplicada), lo interesante es lo que tiene valor estético provisional. [...] lo interesante siempre tiene en poesía sólo una validez provisional, como el gobierno despótico»; *idem*.

¹⁰³ Azorín: «Autocrítica», aparecida en el *ABC* el 17 de marzo de 1927, día del estreno de *Brandy, mucho brandy*; *vid. en Obras completas*, vol. IV (Madrid: Aguilar, 1948), pp. 923-924.

¹⁰⁴ Aunque sólo —matiza Kant— «si estuvieran tan a mano los medios para producirla en gentes razonables, y si no fueran la broma, o la originalidad del humor que se exigen para ello, tan raras como frecuente es el talento de imaginar cosas que *destrozan la cabeza*, como hacen lo soñadores místicos, *vertiginosas*, como los genios, o que *parten el corazón*, como los novelistas sensibles (también los moralistas sentimentales)»; Immanuel Kant: § 54, *Crítica del juicio* (Madrid: Tecnos, 2007), p. 264.

¿Por qué te llama la atención todo deseo de *alegría*, allí donde tiene su manadero? No hay que confundir los momentos. Nuestro *Allegro* hay que tomarlo al pie de la letra. Somos bethovenianos. Es bueno y sano crear con alegría. Sobre todo en medio del abatimiento del mundo —guerras y más guerras— que testimonie la alegría con su ala¹⁰⁵.

La referencia a Beethoven no es arbitraria. El gaditano alude aquí a la *Sinfonía n.º 9 en Re menor, op. 125* del genial compositor alemán, conocida también como *Novena sinfonía* o *Himno a la Alegría*, obra que se cierra con un movimiento coral basado en la «Ode an die Freude» (1785) de Friedrich Schiller, de la que éste realizaría una nueva versión en 1803. La oda schilleriana constituye todo un himno de reconciliación donde el poeta exalta el sentimiento de fraternidad universal que impulsa las fuerzas bienhechoras de la Naturaleza:

Oh, Alegría, hermosa centella divina,
hija del Elíseo,
ebrios de entusiasmo penetramos,
¡oh Deidad!, en tu santuario.
Reúnen tus hechizos
cuanto la frívola opinión separa,
y todos los hombres se convierten en hermanos
allá donde reposan tus dulces alas¹⁰⁶.

Es más que probable que Schiller se inspirara en la homónima oda del poeta hamburgués Friedrich von Hagedorn (1708-1754), publicada en 1744, donde se perciben los ecos de la filosofía eudemonista del citado Shaftesbury:

¡Alegría, diosa de los corazones nobles!,
Óyeme.
Que los cantos que aquí resuenan
Te engrandezcan, complácete en ellos:

¹⁰⁵ Ap. J. Fernández de la Sota: «La alegría postista de Carlos Edmundo de Ory: (Algunas notas)», en *Zurgai*, p. 33.

¹⁰⁶ La traducción es mía. He utilizado como referencia la versión francesa de Huguet: «O Joie, belle étincelle divine, fille de l'Elysée, nous entrons dans ton sanctuaire ivres d'enthousiasme, ô Déesse. Tes charmes réunissent ce que la froide opinion sépare et tous les hommes deviennent frères là où tes douces ailes reposent»; *vid.* Friedrich Schiller: *Ode à la joie* (impr. de A. Huguet, 1874). Los versos originales rezan: «Freude, schöner Götterfunken, / Tochter aus Elysium, / Wir betreten feuertrunken, / Himmlische, dein Heiligthum. / Deine Zuber binden wieder, / Was die Mode streng geteilt; / Alle Menschen werden Brüder, / Wo dein sanfter Flügel weilt»; *vid. id.*: «Ode an die Freude», recogido íntegramente por José-Antonio Calañas Continente: *Friedrich Schiller. Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra* (Valencia: Universitat de València, 2008), p. 70.

Lo que aquí suena, suena gracias a ti¹⁰⁷.

Otro prerromántico al igual que Schiller, Johann Gottfried von Herder (1744-1803), se dejó influir por esta corriente eudemonista que vinculaba el origen del espíritu lírico a las celebraciones orgiásticas primitivas: «No en los altares, sino en fiestas delirantes de alegría surgió, pues, la poesía»¹⁰⁸. Esta línea de inspiración shaftesburiana fue también asimilada por Fr. Schlegel, persuadido de que la alegría constituye el «lazo de la comunidad»¹⁰⁹. Tal como Cioran apuntaría un siglo y medio después: «Hay ferocidad en todos los estados de ánimo, salvo en el de la alegría. La palabra *Schadenfreude* [alegría del mal ajeno], alegría maligna, es un contrasentido. Hacer el mal constituye un placer, no una alegría»¹¹⁰. Este don sagrado de la alegría inocente se manifestaba de forma natural en la poesía griega primitiva, en la que hasta los dioses amaban en broma: «Su comedia es un delirio de alborozo y al mismo tiempo una efusión de sagrado entusiasmo; en su origen, no es otra cosa que un acto público religioso, una parte de la fiesta de Baco»¹¹¹. Partiendo de esta convicción, Schlegel ponderó la *alegría bella* de la Edad de Oro como supremo objeto del Arte: una alegría donadora de *libertad ilimitada*, incondicionada, sin barreras, y no sólo en lo estético-artístico, sino también en lo político¹¹².

Teniendo todo esto en cuenta, ¿cómo suscitar en el alma humana, sino por medio del humor, una pasión tan genuinamente plena y positiva, principal aliada de la bondad, justo en una época sobrecargada de fuerzas hostiles que más bien predispone al odio y al resentimiento? Como bien entendieron —entre otros— los surrealistas, a la realidad histórica no se le puede combatir en su propio terreno, sino en el del espíritu. Tal como expuso Freud en *Más allá del principio del placer* (1920), la espantosa guerra hizo aflorar numerosos casos de *neurosis traumática*, perturbación caracterizada por el quebranto de las funciones anímicas y por sus acusados signos de padecimiento subjetivo (lo cual la asemeja a la melancolía)¹¹³. Por lo general, es en los períodos de posguerra cuando suele extenderse esta astenia cotidiana y colectiva. No obstante, en tanto que todos los

¹⁰⁷ Ap. Reinhold Münster: «I. La alegría», «Introducción: El derecho a la libertad. Historia, revolución y estética objetiva en la obra temprana de Friedrich Schlegel», en Fr. Schlegel: *Sobre el estudio de la poesía griega*, p. 7.

¹⁰⁸ Ap. *ibid.*, p. 8.

¹⁰⁹ Ap. *ibid.*, p. 92.

¹¹⁰ Émile Michel Cioran: *Del inconveniente de haber nacido* (Madrid: Taurus, 1995), p. 49.

¹¹¹ Ap. Fr. Schlegel: «II. La comedia», *op. cit.*, p. 13.

¹¹² Vid. *ibid.*, p. 14. Sobre la mítica Edad de Oro, vid. *infra* «2.2.10. Proceso abierto contra la civilización: locura, primitivismo e infancia». Sobre la alegría en el Postismo, vid. *infra* «3.2. La alegría postista».

¹¹³ S. Freud: *Los textos fundamentales del Psicoanálisis* (Barcelona: Altaya, 1993), p. 277-278.

fenómenos del espíritu importan al menos su contrario, la melancolía atmosférica que inundaba entonces a los hombres de profunda sensibilidad hizo saltar hasta la ironía los resortes de su mundo subjetivo. Curiosamente, fue en el hospital de Val-de-Grâce donde se conocieron André Breton y Louis Aragon, quienes prestaban sus servicios en calidad de médicos auxiliares durante la Gran Guerra: allí llegaban los soldados del frente que padecían delirios agudos, severas compulsiones de muerte y todo tipo de neurosis traumáticas. Pero estos poetas comprendieron que, cuando la realidad amenaza con destruir todos los resortes de la conciencia, el artista no puede dejarse hundir en aquella subjetividad *hamletiana* que Max Jacob identificaba con un lirismo genial que vive intensamente un grave conflicto interior¹¹⁴. Ni siquiera el humor trágico del célebre personaje shakespeariano sería un modelo saludable para los hombres de creación a los que tocó vivir aquellos negros años en que hubo que reinventar la alegría¹¹⁵.

Sin la mordacidad sangrante de Dadá, el Postismo irrumpió en la década de los cuarenta como alternativa al escepticismo trágico y a la vociferada *angustia* de los existencialistas, cuyos motivos predilectos fueron la muerte y la nada¹¹⁶. Su palabra sagrada, el *entusiasmo*, importaba como atributos característicos la ebriedad, el júbilo y la belleza pánica¹¹⁷. Por tanto, y a pesar de que en cierta ocasión Ory definiera el Postismo como un existencialismo (pecado también cometido por Huelsenbeck a propósito del Dadá)¹¹⁸, no tardaría en rectificar: «Nosotros —optimistas, entusiastas— no éramos existencialistas»¹¹⁹. Frente al hombre aherrojado en sus circunstancias históricas, y merced a dicho entusiasmo, el poeta afirma el poder fundante de la imaginación como valor

¹¹⁴ Según este autor, que años más tarde moriría en un campo de concentración, la I Guerra Mundial fue la responsable de la *deshamletización* de la literatura vanguardista; *vid.* M. Jacob: *Art poétique*, p. 40. Sobre el *hamletismo* en su contraste con la poesía moderna, *vid. ibid.*, pp. 41-42. A juicio de Soria Olmedo, Max Jacob fue el introductor del humor moderno en la nueva poesía; *vid.* A. Soria Olmedo: *op. cit.*, p. 112.

¹¹⁵ Fue el 15 de diciembre de 1916 cuando Hugo Ball, murmurando para sí los versos iniciales de la «Oda a la alegría» de Schiller, comentaba en su Diario: «Si en Alemania se necesita una canción revolucionaria: no hay otra mejor»; *vid.* H. Ball: *La huida del tiempo...*, pp. 165-166.

¹¹⁶ *Vid.* Fco. Javier Peñas Bermejo: *Poesía existencial española del siglo XX* (Madrid: Pliegos, 1993), p. 56. No podemos dejar de citar aquellas irónicas palabras de Cirlot a propósito de los existencialistas, a los que conoció en uno de sus viajes a París: «Están algo tristes los surrealistas. Ahora que debían recoger los frutos de su gesta, otro grupo, el existencialista, se les ha superpuesto en la pública estima. Es lógico; ser surrealista no está al alcance de todos. Por el contrario, el existencialismo vulgar requiere solamente una superficial declaración de ateísmo, despeinarse, usar pantalones si se es chica, y poner cara trágica en todos los casos»; J.-E. Cirlot: «Carta de París» (1949), *En la llama...*, p. 544.

¹¹⁷ *Vid. infra* «3.2.5. Poesía y entusiasmo».

¹¹⁸ *Vid.* Alfredo Saldaña: «Para una poética de *Las patitas de la sombra*», en E. Chicharro y C. E. de Ory: *Las patitas...*; y Raoul Hausmann: *Correo Dadá (una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro)* (Madrid: Antonio Machado, 2011), pp. 189-190.

¹¹⁹ C. E. de Ory: «Apéndice a historia del Postismo», en *Poesía (1945-1969)*, p. 272. Asimismo, en el Tercer Manifiesto los postistas se desmarcaban del ateísmo existencialista; *vid.* E. Chicharro: «Tercer manifiesto del Postismo», *ibid.*, p. 305.

autónomo respecto a las contingencias de la vida ordinaria: «La imaginación crea mundos, y [...] en estos mundos, hechos e imágenes [...]. Si el hombre de débil imaginación padece las influencias exteriores es dominado por el sentido común, la rutina y el mal gusto; ese hombre no tendrá un mundo propio»¹²⁰.

Después de la tristeza y el abatimiento, el temor constituye el tercer síntoma fundamental de la neurosis traumática a que hemos hecho referencia. Dicho temor consiste en una expectación de peligro, en ocasiones desprovista de objeto, que puede desembocar —y a menudo desemboca— en angustia¹²¹. A este respecto, Ory puso ficticiamente en labios de su maestro Eduardo Chicharro la siguiente pregunta: «¿no es más fuerte aún el temor que la alegría?»¹²². Ante esta cuestión, el poeta prototípicamente espadañista se mostraba como un ser *mordido por el diente de la angustia*, en expresión de Diego¹²³. En cambio, el postista se ofrecía gozosamente al diente quimérico de la imaginación exaltada. Su alegría es una alegría superior que, a fuerza de ironizar el temor, contribuye a reducir el factor de incertidumbre y a neutralizar la cepa de la angustia. Tal como apuntaba Francisco Nieva en el número 0 de *Deucalión*: «Superábamos la circunstancia política por medio de la creación libérrima [...] Nos burlábamos del realismo»¹²⁴. Pues, ¿qué significaba el realismo sino el sometimiento del poeta a unas circunstancias impuestas por un agente externo (la Historia) y la negación de su libertad estética, lo que vulneraba el principio básico del proyecto —inacabado— de la Modernidad?

La poesía moderna nació del juego creativo entre vida interior y vida exterior, entre la subjetividad del individuo creativo que exige ser cultivada y la demanda de una participación activa en los procesos de producción social (tanto material como ideológica). En este sentido, el ironista tiende a diluir los límites entre ambas dimensiones a fuerza de acentuar las contradicciones inherentes a ambas. Según apuntaba Ory en su etapa introrrealista, la idiosincrasia del conocimiento es «de sistematización vital. Depende del sentimiento. Todo es *vital*» (Diario, 14 de enero de 1954). De esta certeza surgió la idea de «un SUBJETIVISMO [sic] pujante, creador; de un estremecimiento sensual y patético de

¹²⁰ *Id.*: «Manifiesto del postismo», *op. cit.*, p. 279.

¹²¹ «La angustia —decía Freud— constituye un estado semejante a la expectación del peligro y preparación para el mismo, aunque nos sea desconocido. El miedo reclama un objeto determinado que nos lo inspire»; S. Freud: «Más allá del principio del placer», *op. cit.*, p. 278. Véase también, de este autor: «Inhibición, síntoma y angustia», en *Obras Completas*, Tomo II (Madrid: Biblioteca Nueva, 1968). Según palabras de Cioran: «La ansiedad es conciencia del miedo, un miedo en segundo grado, que reflexiona sobre sí mismo», esto es, que se toma a sí mismo como objeto, un miedo del miedo; *vid.* E. M. Cioran: *El aciago demiurgo* (Madrid: Taurus, 2000), p. 50.

¹²² C. E. de Ory: *Noches dantescas*, p. 30.

¹²³ G. Diego: «La última poesía española», en *Arbor*, n°24, Madrid, 1947.

¹²⁴ Fco. Nieva: «Vida de poeta», en *Deucalión*, n° 0.

vida, producido única y exclusivamente por la vida y su coro de sombras» (léase Introrrealismo)¹²⁵. Aquel sentimiento a que se refiere Ory en modo alguno se reduce a una mera coloración afectiva determinada por causas externas, a saber, los accidentes del yo en su relación con la realidad; muy al contrario, designa una actitud constante que el yo asume como un modo de relacionarse con ella. La realidad a secas, indiferente al sentir humano, es impensable, ya que el mundo espera siempre ser llenado por el alma del poeta: «Las cosas reales están ahí, pero sin nuestra hondura no son nada. Esta poesía es hija del beso de la realidad exterior y el mundo interior»¹²⁶. En última instancia, ambas dimensiones (mundo subjetivo y mundo objetivo) son reales en tanto que integradas en ese supremo juego de fuerzas al que llamamos vida, y ningún poeta puede admitir que una obra sea concebible al margen de la vida¹²⁷. Pero dicha oposición es a menudo restaurada por aquellos poetas sociales que, como José Hierro (1922-2002) en el prólogo a la edición bonaerense de sus *Poesías escogidas* (1960), afirman la supremacía del principio de realidad sobre la subjetividad artística a partir de la indistinción entre hombre y poeta:

El español de postguerra nació a la poesía tras una monstruosa conclusión. La muerte, el odio, la escisión desgarradora les marcaron para siempre. Si el poeta es un ser aparte [...], su singularidad o su superioridad se destacan en tiempos sosegados. Pero cuando una experiencia terrible, cuando la vida de fuera se impone, las diferencias entre el poeta y el hombre a secas se borran¹²⁸.

El caso es que hasta un poeta tan comprometido en lo social como Gabriel Celaya reconoció que la poesía se sitúa *por encima de* la realidad circunstancial o histórica, en definitiva, que el poeta trasciende al hombre:

Lo esencial de la función poética sólo se entiende partiendo de que el poeta, que, como cualquier hombre está condicionado por una circunstancia, trata de ponerse fuera de ésta, y nos busca con su obra, que es otra vida —otra, pero real— por encima de esas limitaciones. El poeta se trasciende a sí mismo, se pierde para buscarnos; se inventa, al margen de la circunstancia, una posible personalidad multiforme: un ser total que es ser, individualmente, nadie¹²⁹.

¹²⁵ C. E. de Ory: «Nuestro tiempo: Poesía», *op. cit.*, p. 307.

¹²⁶ *Id.*: «¿Introrrealismo no es subjetivismo-objetivo?», *op. cit.*, p. 310.

¹²⁷ Vid. Antonin Artaud: *El ombligo de los limbos*, en *El pesa-nervios* (Madrid: Visor, 2002), p. 13. La principal referencia de los postistas en este sentido (por lo demás, evidente) no es otra que el surrealismo de Breton; *vid. infra* «2.2.4.1. Grupo organizado y automatismo».

¹²⁸ José Hierro: *Poesías escogidas* (Buenos Aires: Losada, 1960).

¹²⁹ G. Celaya: *Inquisición de la poesía* (Madrid: Taurus, 1972), p. 252.

El poeta es un ser total porque es nadie, y es nadie porque es todos los hombres (igual que el comediante, un anti-yo)¹³⁰. Este pensamiento ya lo había expresado el propio Celaya en un poema publicado en la revista filopostista *Deucalión* a principios de los cincuenta:

Cuando canta un poeta como cantan las hojas
no es un hombre quien habla.
Cuando canta un poeta no se expresa a sí mismo.
Más que humano es su gozo
y en él se manifiesta cuanto calla¹³¹.

Paradójicamente, fue un surrealista quien afirmó que todo *poeta es un poeta de la «circunstancia»*: «El poeta está dirigido. No hace lo que quiere sino lo que puede. Las circunstancias se le imponen de forma imprevisible»¹³². Ahora bien, según matizaría el propio Éluard en una conferencia posterior (apoyándose en una cita de Goethe: «todo poema es de circunstancia»):

para que un poema de circunstancia se tralade de lo particular a lo general y tome por ello un sentido válido, duradero, eterno, es necesario que la circunstancia concuerde con los deseos más simples del poeta, con su corazón y su espíritu, con su razón...

La circunstancia exterior debe coincidir con la circunstancia interior, como si el mismo poeta la hubiera producido¹³³

Es decir, que el poeta, como hijo de su tiempo, no puede ser impermeable a los acontecimientos que entretejen la malla histórica, pero a su vez el espíritu, permanentemente comprimido por el elástico de los fenómenos, aspira a liberarse de ella para buscar su propia esencia. Cuando las circunstancias exteriores se adecúan a una necesidad interior y viceversa, de modo que el espíritu se reconoce a sí mismo en la Historia como si en verdad fuera él quien la produjera, entonces sus productos adquieren un carácter general y universal, tal como conviene al verdadero arte, donde experiencia e intuición se dan la mano. Pero también existe la posibilidad de que no se produzca tal adecuación, ante lo cual caben dos actitudes: o la resignación o el humor. En 1932, el padre del Surrealismo llamaba la atención sobre cómo toda la actividad del arte desde

¹³⁰ Vid. *infra* «3.2.3. Coulrofilia postista».

¹³¹ G. Celaya: «Buenos días», en *Deucalión*, n° 8, Ciudad Real, diciembre de 1952.

¹³² P. Éluard: «Hoy la poesía...» (1946), *El Poeta y su sombra. Fragmentos para un arte poético* (Barcelona: Icaria, 1981), pp. 83-84.

¹³³ *Id.*: «La poesía de circunstancia» (1952), *op. cit.*, p. 90.

hacía un siglo se hubo caracterizado por la oscilación entre dos polos, a saber, *la imitación de los aspectos exteriores accidentales* (los más a ras de tierra en el Naturalismo, los más fugitivos de la naturaleza en el Impresionismo, los del objeto considerado como volumen y materia en el Cubismo, y los del objeto en movimiento en el Futurismo), y *el humor*, particularmente violento en las épocas convulsas «et témoignant chez l'artiste du besoin impérieux de dominer l'accidentel lorsque celui-ci tend á s'imposer objectivement» (aquí citaba como ejemplos el Simbolismo de Lautréamont y Rimbaud, correspondiente a la guerra 1870, y el predadaísmo de Roussel, Duchamp y Cravan, así como el dadaísmo de Vaché y Tzara, correspondientes a la guerra de 1914)¹³⁴. La síntesis de ambos polos, por la cual el equilibrio entre la realidad circunstancial y la realidad interior en desavenencia con la primera queda restablecido, equivaldría —según Breton— al humor objetivo propuesto por Hegel y que el líder surrealista tomaría como modelo teórico¹³⁵.

Pero, en todo caso, ¿qué instancia —suprasensible o no— sería el fundamento, la causa y la determinación de esa experiencia y de esa intuición unidas en la conciencia? *Prima facie*, el Surrealismo y el Introrrealismo aspiraron a alcanzar una doble síntesis de realismo trascendental e idealismo inmanente, según la cual circunstancia interior y circunstancia exterior vendrían a coincidir mágicamente. Un idealismo extremo que no reconozca el peso condicionante de la realidad falsea la relación recíproca del espíritu con el mundo tanto como un realismo igualmente extremo que negara la libre capacidad de obrar del espíritu. Como no podía ser de otro modo, la ironía está aquí presente como ejercicio de la libertad del poeta con respecto al mundo y con respecto a su propia subjetividad, lo que le permite posicionarse en un punto móvil superior desde el que poder contemplar el constante flujo y reflujo de la conciencia, pero de manera que el fundamento de la actividad que le es propia (la creación estética) permanece velada. Por esta razón, muchos nombres propios de la Vanguardia se consideraron «realistas», sin que ello contradiga necesariamente su evidente alineamiento con las fuerzas del espíritu ni su herencia reconocidamente romántico-idealista: su realismo es irónico en tanto que la ironía (romántica) supone la quiebra ontológica del sentido unívoco de lo real¹³⁶. «*Keine Poesie, keine Wirklichkeit*» («Sin poesía no hay realidad»), afirmaba Fr. Schlegel en uno de los

¹³⁴ A. Breton: «Misère de la poésie», en José Pierre (ed.) : *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Vol. I, 1922-1939 (París: Losfeld, 1980), p. 216.

¹³⁵ Vid. *infra* «2.2.6.1. El humor negro surrealista»

¹³⁶ Vid. *infra* «2.2.9. Hacia una nueva objetividad».

fragmentos del *Athenäum*, añadiendo a continuación que «no hay realidad sin fantasía —por más que uno disponga de los sentidos»¹³⁷.

Lo que parece claro es que el poeta, en cuanto tal, ya no es un hombre que padece individualmente, ni puede confundirse con el hombre vulgar de las pasiones inmediatas, sino que se erige estéticamente en un sujeto absoluto que proyecta emociones universales. Según ha escrito en cierta ocasión el filósofo Francis Jeanson (1922-2009): «L’emotion est le mouvement réel —quoique inadapté et d’une efficacité tout illusoire— qui appelle les mouvements fictifs de l’imagination»¹³⁸. Una emoción concreta, pongamos por caso el dolor, ya no es penada como tal en cuanto que *identidad* (esto es, como un dolor que es dolor y no puede ser otra cosa). Merced a un misterioso resorte, aquel dolor deviene la conciencia del dolor: se enajena, se distancia de sí mismo para mudarse en algo que ya no es exactamente dolor, sino el objeto de su representación, una reflexión del dolor que se ha transformado irónicamente en la conciencia teleobjetivada de sí mismo. Liberado de la mera emotividad instintiva por acción de aquel desdoblamiento de la subjetividad implicado en todo acto creativo, el poeta se erige en soberano de sus emociones, lo cual le permite transformarlas mágicamente a su antojo. Cuando sufre lo hace abracadábricamente, como devorado por sus antagonismos íntimos; o bien contempla con ironía el fratricidio de sus yoes, que amenazan con romper la esforzada cadencia de su espíritu coral¹³⁹. A propósito de este arte de la despersonalización, así se pronunciaban los postistas: «el poeta no tiene nada que ver con él, ni es él mismo. Cuando yo hablo de mí, como poeta (y hablo siempre magníficamente), no tengo vanidad ni poco recato, sino juego, me divierto, me aprovecho de algo. Porque la vanidad ya no es ni vanidad»¹⁴⁰.

Esta ironía superior salvó a los postistas de sumirse en el *fácil decadentismo* de la realidad que les tocó vivir. Por medio del humor y del juego, una y mil veces volvían del revés aquella angustia generada por el conflicto entre mundo interior y mundo exterior, mas sin que ello significara necesariamente renunciar a una «expresión social y amor» hacia los hombres (siempre desde la defensa de la imaginación exaltada y, consecuentemente, en oposición al racionalismo y a la mecanización de la vida

¹³⁷ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 151. Véase el original en Fr. Strack & M. Eicheldinger (eds.): *Fragmente der Frühromantik*, p. 64.

¹³⁸ Fr. Jeanson: «De l’emotion à l’imagination», *Signification humaine du rire*, p. 127.

¹³⁹ «“Siento dos hombres en mí”, escribió Jean Racine hacia el final de sus días. [...] Ya no se trata ni de dos ni de tres sino de una multitud lo que siento en mí. ¿Frente a cuál de todos debo triunfar? Hay demasiados enemigos como para que sea vencedor frente a uno solo»; R. Crevel: *Mi cuerpo y yo*, p. 91.

¹⁴⁰ E. Chicharro & C. E. de Ory: «El ciempiés de la poesía. Bucólico anatomía. Bosquejo de un bosquejo», en *La Estafeta Literaria*, n° extra, Madrid, 1946, p. 40. *Vid. infra* «3.2.2. La alegría extraña de Carlos Edmundo de Ory».

occidental)¹⁴¹. La imaginación está dispuesta en todo momento a reír porque no necesita comprender, pero su risa ilumina más que cien faros de la razón. Se ríe de las trampas del lenguaje, de los puntos ciegos del pensamiento y aun de sí misma, o por el sencillo gozo de reír: «Pero mi razón no reirá. ¿Cómo podría hacerlo? Por definición es aquella que comprende y no aquella que ríe»¹⁴². A su modo, el Postismo reproducía aquella rebelión del espíritu dadaísta contra la estabulación mental, el conformismo estéril y el hábito de la productividad: «Tras los años de guerra, el Espíritu Nuevo, con Dadá a la cabeza, sabe reír a mandíbula batiente. Así se liberan del desengaño sin escrúpulos. Tristan Tzara dice: “Le rir c’est la bonté des hommes”. Sí, la risa es la bondad de los hombres»¹⁴³.

Sin intentar siquiera forzar un cambio efectivo en la sociedad de su tiempo, los postistas orientaron sus esfuerzos hacia la superación estética y moral del hombre (lo que nos remite de nuevo a Schiller)¹⁴⁴. Había que recuperar los antiguos fervores y aquella infantil alegría del maravillarse que sólo la exaltación de la libre imaginación haría posible. Semejante concepción estética estimula la dimensión lúdica del lenguaje y predispone a una alegría creativa innata. Por el contrario, los espadañistas esgrimieron la premisa del *deber* histórico por la cual el poeta, lejos de ser un testigo indiferente de la Historia, se erigía en el portavoz de los oprimidos a precio de penar también el absolutismo de lo externo-circunstancial. Siguiendo a Bajtín: «La seriedad acumula las situaciones irremediables, la risa se eleva por encima de ellas, las libera. La risa no amarra al hombre: lo libera»¹⁴⁵. Luego la contrapartida de aquel austero y desgarrado grito de repulsa contra una sociedad inicua consistía en que soslayaba por completo aquel gran motor de la vida que, como bien superior del hombre, los postistas convirtieron en el principio fundamental de su estética. Al decir de Nieva, el Postismo ofrecía «un refugio contra una realidad que, con certero instinto, suponíamos que sólo se la podía combatir ignorándola. [...] También

¹⁴¹ Vid. E. Chicharro: «Tercer manifiesto del Postismo», *op. cit.*, p. 305; y Fco. Nieva: «Intimidación y pintura moderna», en *Deucalión*, n° 11, Ciudad Real, septiembre de 1953.

¹⁴² H. Brémond: *La poesía pura*, p. 39.

¹⁴³ C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», en *Las patitas...*, pp. 172-173.

¹⁴⁴ En todo caso, tampoco los postistas pusieron en duda la premisa de la autonomía de la obra de arte, esta la cual siempre constituyó para ellos un objeto-en-sí-mismo, o en palabras de van Hooft, «un universo conceptual autocontenido que sólo rendirá cuentas y será fiel a sí mismo»; A. van Hooft Comajuncosas: «2.6.1. Poesía y realidad», en *Eduardo Chicharro...*, p. 132. El padre del Postismo seguía aquí la línea marcada por los grandes teóricos de la modernidad estética tal como se desarrolla en el seno de la tradición romántica, pero con una formulación precisa en la vanguardia histórica y de forma especial en el Creacionismo de Huidobro; *vid. infra* «2.2.1. La vanguardia hispánica peninsular: Ultraísmo y Creacionismo». En la obra de arte postista, por tanto, no debía primar ningún interés extraestético, ya fuera de orden moral, ideológico o hedonista, a pesar de que la heterogénesis de los fines (como indicábamos más arriba) permitiera considerar un fin secundario, mas siempre subordinado a la premisa de la libertad estética.

¹⁴⁵ M. Bajtín: «De los apuntes de 1970-1971», *Estética de la creación verbal*, p. 356.

hay evasiones triunfantes»¹⁴⁶. Aquella *gran evasión*, sin embargo, nunca dejó de significar un desesperado anhelo de salvación por medio de una insumisión total del espíritu, a la manera de los surrealistas¹⁴⁷. De este modo, frente al áspero bramido de los nonatos de la ira (que pusieron el acento sobre el *principio de realidad*) se alzaba la carcajada áurea de los primogénitos de la alegría (volcados sobre el *principio del placer*)¹⁴⁸.

Y no es que el humor del Postismo *relativizara* las consecuencias de la guerra, como erróneamente ha expresado Andreu van Hooft, ya que esto convertiría a los postistas nada menos que en cómplices de la mayor infamia de la historia reciente de nuestro país¹⁴⁹. Bajo aquella máscara de intrascendencia y de tibieza política, se ocultaba un inconformismo burlón —aunque inconformismo al fin y al cabo— con respecto a la realidad histórica del momento, pero tamizado por un espíritu de alegría lúdica cuyo corolario moral es evidente. Es innegable que los redactores del Manifiesto del Postismo (1945) accedieron a realizar —ignoro si totalmente a regañadientes— ciertas concesiones a la burguesía fascista que instigó la guerra civil y aplaudía la represión posterior, si bien sus esfuerzos por contemporizar con ella para evitar la censura resultaron en última instancia ineficaces. Pero tampoco puede negarse que la cosmovisión estética del Postismo y el sustrato moral que la nutría rebasaban ampliamente los límites de esta polémica. La cordialidad del Postismo procedió de una alegría libidinosa cuyas pulsiones permanecen ligadas al amor, de modo que su *esfuerzo ético* —concepto del que nos habla la poeta y lingüista argentina Ivonne Bordelois— consistía «precisamente en transformar las pasiones tristes y pasivas (como la humildad, la envidia o el temor, que nos pasiviza y paraliza) en pasiones activas y alegres»¹⁵⁰. Frente a las pasiones excluyentes, la risa franca tiende a lo social y universal: no divide, sino que acerca y familiariza. A este respecto, el humor significaba el mejor antídoto contra el patetismo y los amarguismos literarios, contra la

¹⁴⁶ Fco. Nieva: «Con Carlos Edmundo de Ory en el Madrid de nadie», en *Litoral*, n° 19-20, p. 31.

¹⁴⁷ «Acaso lo que llamamos evasión —decía Nieva— no sea otra cosa que rebelión, la búsqueda desesperada de una salvación»; ap. Moisés Pérez Coterillo: «Introducción» a Fco. Nieva: *Teatro Furioso* (Madrid: Akal, 1975), p. 10.

¹⁴⁸ Vid. *infra* «3.2.4. Alegría y risa en el Postismo». Ya Sartre puntualizaba que «la ira es irreductible a la alegría»; vid. J.-P. Sartre: *Bosquejo de una teoría de las emociones* (Madrid: Alianza, 1971), p. 38. Además, tal como escribió Hugo Ball en marzo de 1917: «El arte no puede mostrar respeto alguno por la imagen del mundo existente, sin renunciar a sí mismo. Amplía el mundo negando los aspectos vigentes y conocidos hasta el momento y poniendo en su lugar otros nuevos. Éste es el poder de la estética moderna; no se puede ser artista y creer en la Historia»; H. Ball: *op. cit.*, pp. 187-188. «Política y arte son dos cosas distintas»; *ibid.*, p. 207.

¹⁴⁹ Cfr. A. van Hooft Comajuncosas: «Poemas no incluidos en libro (1935-1955)», en *Eduardo Chicharro...*, pp. 116-117.

¹⁵⁰ Ivonne Bordelois: «Las pasiones claras: 1. La alegría», *Etimología de las pasiones* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006), p. 156. Sobre este tema en relación con el Postismo, vid. *infra* «2.2.6.1. El humor negro surrealista» y «3.2. La alegría postista».

lirica confesional, contra «las doloras caseras», contra la quejumbre evanescente y contra el «vaniloquio amargo» del *yo*¹⁵¹. Y ello tendría también consecuencias en el plano de las ideas: un no casarse con nadie, una desconfianza esencial hacia todo lo que resume seriedad y rigidez.

Para los poetas de *España*, inspirados en el marxismo mecanicista, lo estético debía obedecer a los dictados de la conciencia político-social, dado que el poeta es un *producto social que crea sociedad*: «En este profundo sentido, la poesía que no sea social es inhumana, no es poesía», apostolaba Ramón de Garciasol (1913-1994) en la mencionada encuesta sobre la poesía social publicada a principios de los años cincuenta¹⁵². A este sectarismo ya respondió José Bergamín, a quien acredita el hecho de haber sido comunista e integrante de la nómina del 27: «Si el arte, la literatura, es siempre un producto social, el que trata de hacer arte o literatura social peca contra natura; contra la propia naturaleza del arte y de la literatura, cuya producción natural invierte»¹⁵³. En los antípodas de la concepción españista de la poesía, planteaba Ory en la penúltima década del siglo pasado (cuando emergía una nueva promoción de poetas realistas ligados a la *experiencia*): «La creación poética, tanto como el amor o todavía más, es auténtica fuente de goces. Parece que estas cosas no se entienden ya ni para la poesía ni para el amor»¹⁵⁴. Para el poeta, estos goces no constituyen un fin en sí mismos, como decíamos antes, sino felices emanaciones subjetivas del acto puro de crear. Desde el punto de vista postista, la poesía carece de interés extraestético y no necesita de los auxilios de ningún finalismo. Así, los poetas sociales trataron de «humanizar» su discurso poético, pero rechazaron el carácter divino de la poesía. Cantaron a la libertad, mas colaboraron en la perpetuación de la esclavitud espiritual del hombre y de su sometimiento a las leyes del encadenamiento, la necesidad y el interés. Contrarios a las expresiones experimentales vanguardistas, los impulsores de la vida comunitaria querrán negarle al poeta la dignidad de pertenecer a una comunidad superior desligada de los intereses de clase.

Pese a la ceñuda imposición del elemento ideológico por parte de los llamados poetas sociales, los postistas reivindicaron una creación espontánea y, ante todo, alegre. Esta alegría estriba en crear por el sencillo e imponderable placer de crear, tal como

¹⁵¹ Vid. E. Chicharro: «Nos echan de la poesía», en *La Cerbatana*, Madrid, 1945, p. 4. También en J. Pont: *op. cit.*, p. 424.

¹⁵² AAVV: «Poesía social», *El Correo Literario*, nº 66; Madrid, 15 de febrero de 1953.

¹⁵³ J. Bergamín: *Aforismos de la cabeza parlante*, p. 67.

¹⁵⁴ Ap. J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, pp. 74-75.

preconizaba el superhombre del Nietzsche-Zarathustra, cuyo vitalismo exaltado lo erige en maestro moral de los postistas:

¡Vosotros, hombres superiores, los que creáis: solamente del propio hijo se está preñado! [...] Y aunque obréis «para el prójimo», ¡no creéis por él!

Olvidar ese «por», vosotros los creadores: vuestra virtud quiere precisamente que no hagáis nada «por», ni «porque», ni «a causa de». ¡Tapaos los oídos contra tales palabrejas!¹⁵⁵

La referencia a Novalis vuelve a ser obligada, si tenemos en cuenta que el pensamiento de Nietzsche, quien en diversas ocasiones arremetió duramente contra el Romanticismo, contenía notables reminiscencias de éste:

El artista tiene razón al colocar por encima de todo la actividad creativa: su esencia es, en efecto, producir y crear con conocimiento y voluntad, y su arte —el instrumento que le permite servirse de todo— es poder, a su manera, imitar el Universo; por ello, que la actividad se convierte en la identidad misma de su mundo, y su mundo es su arte. [...] solamente [...] el hombre sin imaginación [que no es capaz de sentir la alegría innata de la creación] puede rechazar con desprecio las ilegibles palabras tan magníficamente reunidas¹⁵⁶.

La defensa de la imaginación y de la libertad creativa del artista como valores supremos, por un lado, y la lucha por la justicia histórica y la libertad social del hombre, por otro, si bien no son inconciliables en el plano personal, sí pertenecen a niveles por definición distintos, de modo que ninguno puede fundarse a partir del otro. Al interrogarse por el problema de la *libertad absoluta*, a saber, aquella que transforma la composición material del ser pero no su sentido, Bajtín comprendía que esta libertad puede llegar a ser *violencia* (fuerza material burda y desnuda); por el contrario, la creación «siempre ha sido

¹⁵⁵ Fr. Nietzsche: *Así habló Zarathustra*, p. 320.

¹⁵⁶ Novalis: *Los discípulos en Sais*, precedido de *Poesías completas* (Barcelona: DVD, 2004), p. 293. Asimismo, *vid. ibid.*, p. 301. En efecto, y por más que el periplo vital de Nietzsche se desarrollara fuera del período estrictamente romántico, y a pesar de sus ataques contra la filosofía idealista y contra el espíritu rousseauiano de todo «romantisme», el filósofo intempestivo no pudo sustraerse totalmente a las impregnaciones románticas que marcan su filosofía. Léanse, por ejemplo, los aforismos 370 («¿Qué es el romanticismo?») y 372 («¿Por qué no somos idealistas?») en *id.*: *La gaya ciencia*, pp. 254-258. A este propósito, *vid.* Remedios Ávila: «La huella del Romanticismo en la filosofía de Nietzsche», *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto* (Barcelona: Editorial Crítica, 1999), pp. 73-79. Por otra parte, y siguiendo a Hartmann, comprobamos que Schlegel consideraba el cristianismo como una «religión de la muerte», cuando lo que él mismo buscaba era una religión de la vida, es decir, nuevos valores vitales y una nueva moral; N. Hartmann: *La filosofía del Idealismo alemán*, Tomo I, p. 275. Huelga decir tiene que este punto de vista coincide, *grosso modo*, con el anticristianismo zoástrico-vitalista del filósofo martilleador. En verdad, Nietzsche fue romántico en un sentido revolucionario, lo cual justifica que abominara del Romanticismo reaccionario y cristiano en que hubo degenerado el Romanticismo original; *vid.* Rüdiger Safranski: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (Barcelona: Tusquets, 2012), pp. 263-266.

relacionada con la transformación del sentido y no puede ser una fuerza material desnuda»¹⁵⁷. Por eso es importante deslindar una y otra dimensión. Pretender que el arte obedezca a unas premisas ideológicas concretas y anteriores al hecho artístico, viendo en él únicamente el instrumento de la lucha de clases, supone aceptar que su determinación esencial no es otra que una finalidad adherente. En este sentido, el humor y el juego eran los garantes de una libertad creativa que no es otra cosa que vida en expansión, un estar ganándole terreno al mundo, un conquistar nuevas esferas para el ser y un transformar el sentido del ser en la existencia. Gracias a dichos elementos, el vitalismo frustrado del poeta de posguerra daría paso a un vitalismo que, aun a veces moteado de desesperación, contenía las reminiscencias de un antiguo paraíso de amor y de bondad¹⁵⁸.

¹⁵⁷ M. Bajtín: *op. cit.*, p. 360.

¹⁵⁸ Según Ph. Soupault, después de la I Guerra Mundial aquellos quienes durante su juventud «no fueron más que testigos de la muerte y la destrucción, aquellos que sobrevivieron al cataclismo de la estupidez (que parecía no terminar nunca), se volvieron hacia la vida con una especie de fiebre»; *ap.* José Luis Giménez-Fontín: *El surrealismo en torno al movimiento bretoniano* (Barcelona: Montesinos, 1991), p. 30. Del mismo modo, los postistas manifiestan una fascinación lúdica «que debe surgir *siempre* de una pulsión vital» («Abrazarse a la vida»); Diego Martínez Torrón: «Carlos E. de Ory: “Entre la locura y el sueño”», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, pp. 313 y 315. *Vid. infra* «3.2. El juego postista».

2.1.5. La torre de marfil del Postismo

Según el filósofo francés George Gusdorf (1912-2000), alumno del imponderable Gaston Bachelard (1884-1962), el *yo* aislado no es más que una abstracción que difícilmente puede comprenderse sino en reciprocidad con *el otro*¹. Por el contrario, Kant entendía que la infinitud de la libertad individual y las comunidades de individuos libres son excluyentes entre sí, siendo esta incompatibilidad entre *ser individual* y *ser social* la base de una ironía que el Romanticismo desarrollará a partir de la *negación infinita del ser*. La Modernidad no puede entenderse sin la proclamación del Yo romántico-idealista como *sujeto trascendental puro* que protagoniza dicho proyecto estético desde la aparición de la *Crítica del juicio* (1790), pero aún menos sin la tensión permanente que dicho sujeto mantiene con el yo empírico, social e históricamente determinado, cuya mera existencia compromete a menudo la potencia real de un sujeto desengañado de su propia altura. Esta tensión dialéctica entre pureza e impureza, entre estética trascendental y experiencia, entre el Yo absoluto y un yo relativo, etc., es la fuente de las contradicciones que inquietan y a la vez estimulan la poesía moderna². Desde una perspectiva general, las vanguardias significaron un capítulo especialmente interesante a propósito de esta cuestión, al sumar la rebeldía y la orgullosa independencia del poeta al ejercicio programático y al proselitismo, no pocas veces ligados a la revuelta social y a la acción política. Por su parte, el Postismo levantó sobre la falla que media entre la trascendencia y la ironía su propia torre, alcanzada por el rayo riente de la contradicción. Como en un asedio de pureza, los postistas purgaban su angustia por medio de un irracionalismo de humor que en ningún caso menoscababa su independencia respecto a todo apriorismo extraestético que pudiera limitar el impulso lúdico-imaginativo del que nacía su libertad creativa, lo que ha terminado por conferir al Postismo una coherencia notable como propuesta de ruptura en el panorama general de la poesía española de posguerra. Por tanto, tachar de turrieturnistas a los miembros del citado ismo y justificar con ello la marginación a que se vieron relegados únicamente puede entenderse como un síntoma de pereza intelectual³.

¹ George Gusdorf: *La parole* (Paris: Presses Universitaires de France, 1953), p. 46.

² «Sin duda, se trata de una de las oposiciones estéticas más zarandeadas por la obcecación de los hechos, por los avatares de la historia, lo cual acrecienta su potencia y virtualidad teóricas en la modernidad»; S. Marchán Fiz: «Pureza e impurezas de lo estético», *La estética en la cultura moderna...*, p. 72. Vid. *ibid.*, pp. 71-76.

³ Cfr. Ramón Bordolí: «Eduardo Chicharro; teoría y práctica», en *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991, p. 13.

Historiográficamente, el símbolo de pureza asociado a la torre de marfil está tomado del pasaje del *Cantar de los cantares* en que el rey Salomón enumera los atributos de su amada («Tu cuello, una torre de marfil», 7:5), y sólo a partir del siglo XVI terminó usándose como epíteto de María. En 1837, el crítico y escritor Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) la reutilizaría en el poema «Pensées d'août» para representar el aposento ideal del poeta lírico, adonde éste acude para refugiarse de las agresiones del exterior y así poder entregarse completamente a sus ensoñaciones poéticas: «Et Vigny, plus secret,/ Comme en sa tour d'ivoire, avant midi, rentrait»⁴. Supuestamente, es en este espacio metafísico donde el poeta puede felizmente aislarse de la realidad mundana (regida por las leyes del encadenamiento) y entregarse voluptuosamente a su propia contemplación interior, abstrayéndose en el libre curso de imágenes e ideas que dimanan de la sagrada fuente de su *Yo*. A partir de entonces, la torre de marfil fue adquiriendo connotaciones peyorativas hasta aludir despectivamente a la actitud elitista y aristocratizante del *esteta* moderno: ser exquisito y de refinada sensibilidad que, encapsulado en su arrogancia y en su vana presunción, ha decidido vivir al margen de la sociedad, del mundo y de las fuerzas que animan el espíritu de la Naturaleza (esto es, la vida)⁵.

Así pues, la actitud turrieburnista se relaciona directamente con el llamado *mal du siècle* (íntimamente ligado al concepto de ironía romántica por el que el alma del poeta adquiere una existencia meramente formal) al que Ory alude en un apunte de su Diario: «Mi desgarró perpetuo. Conciencia desdichada. Mal del siglo. Soy un hijo de mi siglo. Mi humor negro. Mi existencialismo negro» (7 de enero de 1968). Siguiendo a Pierre Barbéris (1926-2014), el llamado mal del siglo consiste en «la conciencia de una disonancia entre el Hombre y la Historia» cuando ésta, escenario en que se despliegan distintas fuerzas, es

⁴ Charles Augustin Sainte-Beuve: *Poésies complètes*, vo. II (Paris: Michel Lévy frères, 1863), p. 231. El francés aludía así al carácter literario del poeta y novelista Alfred de Vigny (1797-1863), cuyo opuesto sería Victor Hugo (1802-1885), socialmente más comprometido. Sainte-Beuve basaba su método crítico en el intencionismo y el biografismo, que Marcel Proust (1871-1922) rechazaría enérgicamente, al igual que más tarde los formalistas rusos. Puede consultarse la obra de Marcel Proust: *Contra Sainte-Beuve* (Barcelona: Tusquets, 2006). En mi opinión, el método crítico de este autor casa perfectamente con la posición del marxismo mecanicista que arraigó en muchos de nuestros poetas comprometidos.

⁵ La obra de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), *À rebours* (1884), ilustra de un modo cabal este excepcional estilo de vida —propio del decadentismo esteticista— encarnado en el joven Jean Floreissans De Esseintes, excéntrico antihéroe (prácticamente el único personaje de la obra) que permanece largo tiempo recluido en un mundo artísticamente adaptado a su sensibilidad. Allí trata de mantenerse al margen del conformismo moral burgués y de sus convencionalismos sociales, haciendo gala de un antifilisteísmo, antimaterialismo y antiutilitarismo violentos. Vid. Joris-Karl Huysmans: *A contrapelo* (Madrid: Cátedra, 2007). Sobre la recepción bretoniana de la novelística de Huysmans, vid. Marc Eigeldinger: «André Breton et la lecture de Huysmans», *Mythologie et intertextualité* (Genève: Slatkine, 1987), pp. 157-170.

cuestionada: entonces la Historia «se protege a sí misma y miente...»⁶. En las modernas sociedades capitalistas, el poeta no sólo ha quedado privado del prestigio y del apoyo de otras épocas, sino también relegado a un vergonzoso y humillante ostracismo. Desde el punto de vista burgués, el trabajo del poeta es completamente improductivo por desarrollarse en el dominio del espíritu, esto es, al margen de los intereses que urden el entramado social⁷. De este modo, el poeta se convierte en el sacerdote de una orden que opera en las sombras, oficiante de una religión en la que ya nadie quiere o puede creer. Mas el hecho de que asuma orgullosamente su marginalidad (e incluso la busque conscientemente) no es el resultado de una onerosa sublimación, sino de un voluntario distanciamiento con respecto a una sociedad que ha traicionado su propio ser espiritual⁸.

Si el *genio* romántico se burlaba de los convencionalismos burgueses porque éstos no satisfacían los deseos interiores del poeta, también el Postismo, al participar de aquella beligerancia extrema con respecto a la vulgaridad del *gusto común*, actualizaba una tendencia ampliamente asumida por la Vanguardia⁹. La mimetización de esta radical contradiscursividad es evidente en estas palabras de Ory: «Huyo del aplauso miserable/ de la despreciable adoración de la multitud/ que piensa en cosas mundanas», etc.¹⁰ Y es que, siguiendo la estela romántica, la nobleza moral y el refinamiento sensible del artista le hacen pertenecer a una élite espiritual diametralmente opuesta a la plebe de los vulgares intereses y del gusto poco cultivado¹¹. Tal como dictaba el autor del Segundo Manifiesto

⁶ Pierre Barbéris: *Balzac et le mal du siècle*, citado por Susan Kirkpatrick: *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850* (Valencia: Universitat de València, 1991), p. 28.

⁷ Según Adorno, «[en] medio de la utilidad dominante, el arte tiene realmente algo de utopía porque es lo otro, lo excluido del proceso de producción y reproducción de la sociedad, lo no sometido al principio de realidad»; Th. W. Adorno: *Teoría estética*, 412.

⁸ Esta interpretación pone el énfasis en el ejercicio de la libertad del artista, muy al contrario de lo que hace la explicación mecanicista según la cual la causa de su ostracismo únicamente radica en la progresiva pérdida de su dominio social. Cfr. Xavier Rubert de Ventós: *El arte ensimismado* (Barcelona: Anagrama, 1997), p. 26.

⁹ Vid. E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 286.

¹⁰ C. E. de Ory: poema sin título, *Metanoia*, p. 259.

¹¹ «Lo que place a la humanidad cultivada, esto sin duda y sólo esto es bello; pero hasta que no esté cultivada [...] a menudo puede placer lo más privado de gusto porque está de moda y la más exquisita obra de arte puede no encontrar ninguna aprobación, porque la época no ha desarrollado todavía el sentido que sería necesario para aprehenderla»; J. G. Fichte: *Filosofía y estética* (Valencia: Universitat de València, 1998), p. 224. Según la regla que Fichte encomendaba al verdadero artista: «guárdate de secundar sumisamente, por interés personal o por afán de gloria presente, el gusto corrompido de tu época; esfuérzate en representar (*darzustellen*) el ideal que ondea (*schwebt*) ante tu alma y olvídate de todo lo demás. El artista debe entusiasmarse sólo por la santidad de su profesión, debe aprender sólo que, aplicando su talento, no sirve a los hombres, sino a su propio deber y verá pronto su arte con otros ojos, se convertirá en un hombre mejor, amén de en un artista mejor»; *ibid.*. También para Schiller: «El artista es, sin duda, hijo de su tiempo; pero desgraciado si se hace el discípulo, y más, si el favorito de su época»; Fr. Schiller: *La educación estética...*, p. 42. Finalmente, citaremos a Novalis: «la recompensa no será el aplauso de los contemporáneos, que tienen miedo de las dificultades, sino la alegría en el saber y en el velar, la alegría que nace de un íntimo contacto con el Universo»; Novalis: *Los discípulos en Sais*, p. 293.

del Surrealismo (1930): «Debemos ante todo huir de la aprobación del público. Si queremos evitar la confusión, es indispensable impedir que el público *entre*. Y añado que es necesario mantenerle, mediante un sistema de provocación y reto, exasperado ante la puerta»¹². Si entendemos por vanidad la espera o exigencia de un reconocimiento público de aquellas cualidades personales en verdad no atesoradas, y por orgullo el no esperar tal reconocimiento e incluso no desearlo, no cabe duda de que este último ennoblece al artista¹³. En cualquier caso, no tomemos todo esto demasiado a la ligera so riesgo de confundir los términos y llegar a conclusiones precipitadas.

En nuestro país, el mayor apologeta de la torre de marfil no fue otro que Gómez de la Serna, quien en el primer apartado de *Lo cursi y otros ensayos* (1943) etiquetó como torremarfilistas a muchos de los nombres ilustres de la literatura moderna (desde Proust hasta los surrealistas, pasando por Valéry, Sterne, Joyce o Gide, entre otros), equiparando la figura del torreósofo, torremarfileño o torrelefantino (utilizo expresiones del propio Ramón) con la del humorista, tan cara al madrileño¹⁴. Sin embargo, el auge de las corrientes «rehumanizadoras» de los años cuarenta y cincuenta, que interpretaban esta sana autonomía como el signo de un «aristocraticismo» indiferente a las realidades colectivas de las que el poeta había de tomar conciencia y dar testimonio, explica que la pasión torrieburnista de Gómez de la Serna no prendiera en el imaginario de sus discípulos postistas¹⁵.

¹² A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 153.

¹³ Con Henri Bergson, aquel que está completamente seguro de haber producido una obra duradera desdeña el elogio «y se siente por encima de la gloria, porque es creador y lo sabe, y porque la alegría que por ello experimenta es una alegría divina»; H. Bergson: «Significación de la alegría», *La energía espiritual* (Madrid: Espasa-Calpe, 1982), pp. 33-34.

¹⁴ Vid. R. Gómez de la Serna: «La Torre de Marfil», *Una teoría...*, p. 248-265.

¹⁵ Cfr. F. Rubio & J. L. Falcó (selecc., estudio y notas): *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, p. 48. Leopoldo de Luis (1918-2005) contestaba a la encuesta de *El Correo Literario* acerca de la poesía social: «Desde luego nos apartamos de la poesía como fin en sí misma, de la evasión y de la torre de marfil. El poeta no lo es en soledad, sino junto a todos los demás hombres»; AAVV: «Poesía social», *El Correo Literario*, n° 66, Madrid, 15 de febrero de 1953. En «Confesión de poeta», Ory se defendía del marchamo torrieburnista: «No soy un esteta en su torre de marfil»; C. E. de Ory: *Técnica y llanto* (Barcelona: Llibres de Sinera, 1971), p. 55. Asimismo, apuntaba en su Diario el 10 de noviembre de 1949: «Mi poesía parte del hombre humano». Si bien esta dimensión humana convive con la del humorismo postista; cfr. Francisco Lucio: «Unas palabras acerca de “Poesía”, de Carlos Edmundo de Ory», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 253-254, Madrid, enero-febrero de 1971, p. 347. Por su parte, Eduardo Chicharro, en una entrevista radiofónica de 1945 a cargo de Rafael Santos Torroella, respondía del siguiente modo a la cuestión de si sería posible atribuir al arte un sentido social: «Indudablemente lo tiene. El arte no es tan sólo un lujo ni un simple gozo espiritual. Posee también un interés profundamente humano, alcanza a todos, por tanto; es más, creo que en ejercer un benéfico influjo sobre todos los hombres estriba su finalidad más importante»; Rafael Santos Torroella: «Charla con el pintor Chicharro, hijo», en *Barcarola*, n° 50, p. 304. Esto parecería contravenir la autonomía del arte y el principio de libertad estética en favor de las tesis finalistas de la praxis, confundiendo además dos conceptos no coincidentes como *sentido* social y *función* social de la poesía. Pese a todo, ese *benéfico influjo* de la obra de arte no depende de una pretensión ideológica, didáctica o moral, sino de las cualidades estético-emotivas inherentes al arte, cuya práctica es placentera y, por lo tanto, beneficiosa aunque no se

Con todo, los poetas sociales no hicieron más que recoger el testigo de otros autores de principios de siglo, cuando el modernismo (de entre cuyos temas más recurrentes se encontraban la soledad, el evasiónismo estético de la realidad y el rechazo de la sociedad) mostraba ya signos de agotamiento. En su «Llamamiento a los intelectuales» (1908), Andrés González-Blanco (1886-1924) —a quien el ultraísta Rafael Cansinos-Assens sucedió en la dirección de la revista *Cervantes*— instaba a hacer desaparecer entre los poetas e intelectuales españoles la leyenda de la torre de marfil, sólo admisible como motivo lírico en los grandes maestros: por el contrario, «en los imitadores ridículos, que se aprenden la postura de memoria, [...] el turrieburnismo es la cosa más infecunda que conozco»¹⁶. Y es que —concluye el asturiano— el hombre de letras «no debe ser un hombre al margen de la vida. En nuestros tiempos menos que nunca. Tenemos que ir, queramos o no, a la plaza pública para predicar al pueblo», lo cual pasa también por desterrar el «amor a la futesa» y el «endiosamiento interior» del «bizintanismo estéril»¹⁷. En este mismo sentido, Silverio Lanza (1856-1912), escritor de un humorismo y una ironía peculiares que le valieron la admiración de Gómez de la Serna, oponía al desacreditado tópico del *Arte por el Arte* la necesidad de un fin «científico» que orientase las emociones estéticas: el perfeccionamiento moral del ser humano y su felicidad¹⁸. En la torre alzada sobre la mediocridad de un mundo que no le comprende, el poeta vive como en perpetuo estado de sitio, contemplando a los hombres desde las alturas de su monumental arrogancia, acaso insensible a sus ridículas tragedias o a la insignificancia de sus potenciales consuelos.

En los años del realismo social, el mito de la torre de marfil, cuyo cultivo había estado asociado a la actitud vital del poeta modernista, será deshonesto y encubiertamente invocado (en relación con la tendencia hermética y a cierto prurito elitista) para atacar a la Vanguardia en general y al Surrealismo en particular, pese a que la evolución de muchos

conciba para un fin hedonista (heterogénesis de los fines). Ello explica que, en todo caso, en la obra de Chicharro los temas históricos deban ser tenidos en cuenta por la práctica ausencia de su tratamiento; *vid.* A. Crespo: «La poesía de Eduardo Chicharro», en *Poesía, invención y metafísica* (Madrid: Cuaderno de Artes y Ciencias, 1970), pp. 70-71. Sobre el magisterio de Ramón, *vid. infra* «3.1.5. Gómez de la Serna: el *santo patrono* del Postismo».

¹⁶ Andrés González-Blanco: «Llamamiento a los intelectuales» (1908), en P. Ilie (ed.): *Documents of the spanish vanguard*, pp. 18-19.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 22-23.

¹⁸ *Vid.* Silverio Lanza: «Arte joven» (1909), en *ibid.*, pp. 31-33. En mi opinión, el pensamiento de Lanza está impregnado del «utilitarismo filosófico» del inglés John Stuart Mill (1806-1873), según el cual el fin de todo acto humano ha de ser el de producir la máxima felicidad para el mayor número de personas posible; *vid.* John Stuart Mill: *El utilitarismo* (Madrid: Alianza, 2002). Sobre el citado autor español, *vid.* Juan José Saavedra: *El humor de Silverio Lanza y Ramón Gómez de la Serna: dos madrileños atípicos* (Madrid: Libertarias / Prodhufi, 1993); e *id.*: *Silverio Lanza, autor irónico* (Madrid: Orígenes, 1984).

de sus miembros hacia el marxismo revolucionario (especialmente a partir de 1932, año de la visita de Louis Aragon a la URSS) se nos antoje hoy de lo más natural¹⁹. El Segundo Manifiesto del Surrealismo (1930) ya daba muestra del compromiso político de Breton, aunque también su justificado temor de que el estalinismo despojara de todo rastro idealista el materialismo dialéctico de Hegel, así como su negativa a reducir la actividad surrealista a mera propaganda, hecho que determinó sonadas escisiones y expulsiones en el seno del grupo parisino. Incluso en España, en 1935, el grupo tinerfeño de *Gaceta de Arte* ilustró la nueva toma de posición del Surrealismo con estas palabras elocuentemente citadas: «la torre de marfil del artista a todos nos suena ya a tontería e impotencia»²⁰. Y ya en un texto de 1937, Paul Éluard arengaba a los poetas a destruir las torres ebúrneas del lenguaje decadentista, amanerado y pseudoburgués: «Todas las torres de marfil serán demolidas, todas las palabras serán sagradas y, habiendo por fin trastrocado la realidad, el hombre no tendrá más que cerrar los ojos para que se abran las puertas de lo Maravilloso»²¹. De hecho, los métodos surrealistas estaban concebidos para inducir más fácilmente el estado de inspiración, de modo que todos los hombres pudieran ser poetas (conforme al conocido aforismo de Lautrémont: «La poésie doit être faite par tous. Non par un») y el poeta convertirse en todos los hombres²².

Conocedor de este antiturribernismo vanguardista, Ory escribe: «Con el surrealismo —y antes con Dada— aparecen *jefes* (Tzara, Breton) decididos a ametrallar todas las *torres de marfil*. El poeta burgués vive y escribe *dentro* de la casa»²³. Sin

¹⁹ No obstante, también se dio el sentido inverso dentro del Surrealismo internacional. Por ejemplo, el poeta y pintor peruano César Moro (1903-1956), quien tras su militancia antifascista y su activismo poético en París vindicó en la década de los cuarenta la vuelta a la Torre de marfil como rebeldía frente a actitudes dogmáticas, sin que ello significara en ningún caso su abandono del surrealismo estético: «veo y he visto a tales pendejos y a tales canallas ataviarse y enmascararse con la dialéctica que no me siento para nada dispuesto a ser de su laya. La Torre de Marfil es de la más grande actualidad»; César Vallejo: *Vida de poeta (Algunas cartas de César Moro)* (Caracas: Pequeña Venecia, 2000), p. 23. Asimismo, una de las vanguardias más importantes de la literatura puertorriqueña fue el Atalayismo de autores como Graciani Miranda Archilla, Clemente Soto Vélez Alfredo Margenat o Fernando González Alberti, entre otros. Las referencias del Atalayismo fueron el Cubismo y el Ultraísmo (este último, con presencia en Hispanoamérica a través de Borges), y su actividad se comprende entre los años 1928 y 1935 (precediendo a la poesía étnico-social). Vid. Manuel de la Puebla (ed.): *Historia y significado del atalayismo* (San Juan [Puerto Rico]: Mairena, 1994).

²⁰ *Bulletín international du surréalisme*, n° 2, firmado por Breton, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres, Benjamín Péret, Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl; en *Gaceta de Arte*, octubre de 1935; ap. Juan Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)* (Madrid: Gredos, 1972), p. 138; y Roberto García de Mesa: *Gravitación de una máscara* (Sta. Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea, 2008), p. 56.

²¹ P. Éluard: «La evidencia poética», *El Poeta y su sombra...*, p. 79.

²² Cfr. A. Breton: *Los vasos comunicantes* (Madrid: Siruela, 2005), p. 134; P. Éluard: *ibid.*; *id.*: «Hoy la poesía...», *op. cit.*, pp. 84-85; e *id.*: «El honor de los poetas», *op. cit.*, p. 127. Puede verse la cita de Ducasse en Lautréamont: *Poesías*, p. 88.

²³ C. E. de Ory: «¿Surrealismo en España?», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 261, 1972.

embargo, el propio Ory reconocía que la amistad poética de los dos fundadores del Postismo se cocinó a fuego lento, al calor del hogar:

Solía ir yo los inviernos a su casa [de Chicharro] por la noche. Nos reuníamos en la cocina. Allí, en aquel rincón vacío y apartado de la casa, nos recogíamos y éramos los únicos despiertos a esas horas. [...] las noches dantescas tenían lugar en aquel espacio humilde, en el fondo del piso.

[...] ¡Qué intensidad en la cocina! [...] de ahí nació el incomparable postismo²⁴.

El Postismo era, por tanto, fruto de la *plauderei*, de la charla espontánea y amical, del libre intercambio lingüístico donde el juego prevalece sobre los intereses que urden mecanismos de manipulación, seducción y engaño. Asimismo, su humor vitalista y alegre implicaba una apertura y una fraternidad opuestas al narcisismo y al solipsismo del *galinopirgólatra* (valga el neologismo: de *γνάλινo πύργo*, «torre de marfil», y *λάτρις*, «siervo; ministro»). Muy lejos queda la cima de una torre lujosa donde el poeta ostenta su exquisita subjetividad. De haberlas en la poesía de Ory, serían otras las torres alzadas, como la del irónico verso: «¡Qué gallo soy en esta mi torre torrencial!»²⁵.

Sin embargo, habría que replantear la cuestión desde una perspectiva más amplia que dé cuenta de los valores positivos que el símbolo de la torre de marfil comporta. Recordamos, por ejemplo, que la poesía lírica y el sentimiento divino estaban íntimamente relacionados en la antigüedad, y que sus orígenes se sitúan en un momento anterior al de la poesía heroica y la epopeya. Si además admitimos con Northrop Frye que la imaginación poética «tiende a sufrir de claustrofobia cuando sólo se le permite hablar acerca de la naturaleza humana y de la naturaleza infrahumana», se comprende que el poeta tienda espontáneamente a la perspectiva trascendental y apocalíptica propia del sentimiento religioso (cuando la mente imaginativa por fin experimenta una liberación profunda) y no tanto a la perspectiva inmanente e inmediata de la política²⁶. En la cima reificante de la torre de marfil, desde donde *profundidad* y *altura* son magnitudes equivalentes, el poeta vive su soledad sinaítica para entregarse a la contemplación de las cosas elevadas e inflamarse de indecible anhelo. Esta torre es la cerbatana del mundo que apunta a lo infinito: el poeta, su dardo fecundante. En semejante edificio mítico, el *Yo* es arquitecto espiritual y maestro de obra, a la vez que su único habitante. Este desdoblamiento del poeta

²⁴ *Id.*: *Noches dantescas*, p. 27-28.

²⁵ *Id.*: «Bifurcación del mundo», *Poesía abierta (1945-1973)*, p. 35.

²⁶ N. Frye: «Fase anagógica: el símbolo como mónada», *Anatomía de la crítica*, p. 168.

turritense se corresponde con la ambivalencia de un espacio doble que es al mismo tiempo interior y exterior (toda torre está rematada por una estructura que permite atalayar las extensiones circundantes), así como inferior y superior (cimentado en el mundo y, sin embargo, coronado de imágenes apoteósicas). Precisamente en este sentido, la poesía postista vendría a ser —tal como postulaba Ory— una *poesía apoteósica*²⁷.

Desde el punto de vista de su simbolismo trascendental, la representación fálica de la Torre erecta (cuya función es fortificar, guarecer) la inviste de una soberanía celeste, solar, viril, que la enfrenta al tiempo voraz y a la muerte, marcados simbólicamente por la libido catastrófica de la feminidad terrible. Dado su sentido ascendente, dicha torre pertenece al imaginario de lo elevado que suscita imágenes de la iluminación, y supone un punto de epifanía en cuanto que arquetipo apocalíptico de una revelación en sus propios términos. En el poema «La Tour», preteneciente a la gran obra *Au jardin de l'infante* (1893), del simbolista francés Albert Samain (1858-1900), la torre adquiere el simbolismo de una contemplación interior, de modo que el hastío del día (régimen diurno de la luz que en este caso no se corresponde con la metáfora del conocimiento, sino con la realidad mundana que estorba a la visión) cede a una introspección crepuscular en que el poeta aprehende místicamente su verdadera alma y la del mundo:

Mes douze palais d'or ne pouvant plus suffire,
Mon cœur royal étant désenchanté du jour,
Un soir, j'ai fait monter mon trône de porphyre,
Pour jamais, au plus haut de ma plus haute tour.

Et là, dominant l'homme et les cités sonores,
J'ai vécu seul parmi l'azur silencieux,
À voir, indifférent, les couchants, les aurores
Mirer leurs ciels dans l'eau déserte de mes yeux.

Pâle, j'attends, le goût de la mort à la bouche.
La terre est à mes pieds comme un chien qui se couche ;
Mes mains flottent parmi les étoiles, la nuit.

Rien n'a distrahit mon œil immobile sans trêve,
Rien n'a rempli mon cœur toujours vide, qui rêve
Sur l'incommensurable mer de mon ennui ;

²⁷ Decía Ory: «el postismo quiere a toda mecha inventar. Y para esto preconiza la existencia del apoteosis; es decir, el triunfo de un mundo cognoscitivo de *potencias reales imaginarias*» (el énfasis es mío); C. E. de Ory: «Valor y lógica del Postismo», en J. Pont: *El Postismo...*, p. 517.

Et le néant m'a fait une âme comme lui²⁸.

Poco que ver con el reducido tópico decadentista que, en verdad, nunca cristalizó en el modernismo español, más simbolista que parnasiano²⁹. Pero es que, para ser justos, ni siquiera en la poesía de Darío la torre de marfil importó el sentido peyorativo que se le quiso atribuir. Por el contrario, en la poesía del nicaragüense la torre simboliza la excelencia del hombre auténticamente moral (el poeta), aquél de quien la masa social (monstruo acéfalo) desconfía por encarnar orgullosamente lo extraño, lo original, *lo raro*. En esta línea debe interpretarse el poema «¡Torres de Dios! ¡Poetas!», silva de la que reproducimos los siguientes fragmentos:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
Pararrayos celestes,
Que resistís las duras tempestades,
Como crestas escuetas,
Como picos agrestes,
Rompeolas de las eternidades!
[...]
Esperad todavía.
El bestial elemento se solaza
En el odio a la sacra poesía
Y se arroja baldón de raza a raza.
La insurrección de abajo
Tiende a los Excelentes³⁰.

²⁸ Albert Samain: «La Tour», *Au jatin de l'infante / El jardín de la infanta*, ed. Bilingüe de Carlos Pujol (Granada: Comares, 1993), p. 186.

²⁹ Frente a Darío y otros poetas hispanoamericanos, en nuestro país dominó el tema del recuerdo y la memoria, con Bécquer y Heine como antecedentes de esa línea más intimista (Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado son dos buenos ejemplos). Vid. Richard Cardwell: «Ricardo Gil y el problema del origen español del Modernismo», en *Actas del Congreso Internacional sobre Modernismo español e Hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas* (Córdoba: Diputación Provincial, 1987), pp. 219-237. Sobre la recepción becqueriana de Heine, vid. Berit Balzer: «La recepción de Heinrich Heine en Gustavo Adolfo Bécquer: piedra de toque del desfase romántico en España», en B. Raposo Fernández & J.-A. Calañas Continente & Grupo Oswald (eds.): *Paisajes románticos: Alemania y España*, pp. 191-206.

³⁰ Rubén Darío: *Cantos de vida y esperanza*, precedido de *Azul...* (Madrid: Cátedra, 2002), p. 363. Esta silva rubendariana recuerda el comienzo del "Canto V" de «El purgatorio», perteneciente a la *Divina comedia* (1304-1321), de Dante Alighieri (1265-1321), donde el maestro Virgilio apercibe al poeta sobre las almas de quienes murieron violentamente: «¿Por qué se turba tanto tu ánimo, dijo el maestro, que así acortas el paso? ¿Qué te importa lo que allí murmuran? Sígueme, y deja que hable esa gente. Sé firme como una torre, cuya cúspide no se doblega jamás al embate de los violentos [...]»; Dante Alighieri: *La divina comedia*, Vol. 1 (Madrid: Club Internacional del Libro, 1993), p. 201. Asimismo, se percibe una cierta proximidad al hölderliniano «Wie wenn am Feiertage» («Como cuando un día de fiesta»), donde el genio alemán cantaba: «Pero a nosotros poetas nos corresponde / permanecer descubiertos bajo la tormenta divina, / y tomar con las propias manos / el rayo del padre y entregar al pueblo, / velado en canto, el divino don. / Pues solo nosotros tenemos corazones puros, / como niños, y nuestras manos son inocentes»; a lo que sucede este enigmático final: «¡Ay de mí! / Y si digo, / que me he acercado a ver los celestiales, / ellos mismos me arrojan entre los vivientes, / a los falsos sacerdotes, a la oscuridad, para que / cante la canción a los aplicados. / Allá»; Fr. Hölderlin: *Poemas*, pp. 400-401.

Ser entre dos mundos (inferior y superior, respectivamente), el poeta habla en una lengua desconocida para el común de los mortales³¹. No es que el poeta se recluya en su Torre de pureza estética por un antojo de genialidad morbosa: su violento esteticismo, su devota adoración a la diosa Belleza, es una forma de rebeldía contra el confinamiento de que era objeto por parte de unas masas estólicas y cuyo sentido de lo agradable (incapaz de formular todo juicio de gusto) dista mucho de comprender los secretos de la verdadera poesía. En el contexto de los años treinta, escribía Cansinos-Assens:

Mi ideología general es acorde con mi estética [...] Pienso que se debe amar la belleza e imponerla en la vida, pero no a costa de ningún dolor, y que se debe estar pronto a sacrificarla por el bienestar de la cultura más humilde. No creo que el genio excepcional deba pagarse al precio oneroso del dolor de las muchedumbres; sueño con un futuro en que las masas vivan alegres en un mundo equitativo, moral y armónico, donde el arte surja espontáneo y natural y el genio no tenga ya ese gesto feroz de monstruo acorralado que forzosamente ha de ser hoy el suyo ante unas muchedumbres incapaces de comprenderlo y que, atentas a la conquista de lo más necesario, miran con un recelo comprensible al soñador³².

Luego ¿es la masa la menospreciada por el orgullo del poeta, o el poeta el infamado por la ramplonería de una muchedumbre que lo aparta de sus intereses materiales y espirituales?³³ Como señala Serrat Crespo en su estupenda introducción a *Los cantos de Maldoror* (1869), de Lautréamont:

El angustioso combate del poeta [...] es una batalla por la trascendencia, una insurrección «meta-física» que sólo circunstancialmente coincide con las revoluciones y las exigencias de «las masas». Es —digámoslo así— un combate por la «expresión» al que la «comunicación» es ajena. ¿Una torre de marfil?... tal vez. De cualquier modo, pagaron con creces su precio³⁴.

La torre de marfil se convierte, pues, en el símbolo de la insurrección espiritual y metafísica del poeta moderno, figura que se identifica con la del solitario y con la del

³¹ Vid. Novalis: *Los discípulos en Sais*, p. 289. Siempre que citemos esta novela lo haremos en referencia a la edición española de 2004 (DVD), no a la argentina de 1984, la cual únicamente he manejado para citar algunos de los *Fragmentos* novalisianos.

³² Ap. A. Soria Olmedo: *Vanguardismo y crítica literaria en España*, p. 42.

³³ Con una ironía descarnada, Cansinos-Assens reflejó este divorcio en su muy rescatable parábola novelada *La huelga de los poetas* (1921), cuyo trasunto fue la huelga de periodistas de 1919 (oficio que el sevillano ejerció); vid. R. Cansinos-Assens: *La huelga de los poetas* (Madrid: Arca, 2010).

³⁴ Manuel Serrat Crespo: «Introducción» a Lautréamont: *Los cantos de Maldoror* (Madrid: Cátedra, 2001), p. 30.

melancólico³⁵. Como éstos, el poeta vive su particular destierro de la vida social burguesa, a cuyo estilo opone la orgullosa soledad de un diletantismo desenfrenado. Nunca la poesía estuvo marcada por un asedio de soledad tan manifiesto. En ningún sitio como en la ciudad moderna hubo tantos solitarios³⁶.

Con la especialización-fragmentación de los distintos ámbitos del saber, el poeta se convierte en un inadaptado de la vida moderna (industrial y postindustrial), basada en la mercantilización de todas las actividades humanas. No es sólo que su producto sea *desinteresado* (desde el punto de vista del objeto), es que además *no interesa* (desde el punto de vista del sujeto). En tanto que carece de una motivación práctica, se resiste a ser utilizado en función de una finalidad objetiva. La cuestión de fondo reside, pues, en el sentido que adquiere la relación causal entre la experiencia personal del arte y la experiencia social del mismo, entre su solipsismo esteticista y su mundanidad cosificadora. En un ya señero trabajo sobre la vanguardia europea, Peter Bürger sostiene que el arte moderno, regido por el principio de la *autonomía absoluta* de la obra artística, parece desinteresado en tanto que no interesa desde el punto de vista del utilitarismo burgués, lo cual sugiere que la conciencia artística moderna es una falsa conciencia que, aun supuestamente al margen de la racionalidad instrumental del capitalismo, está determinada por ella:

En resumen, *la autonomía del arte* es una categoría de la sociedad burguesa. Permite describir la desvinculación del arte respecto a la vida práctica, históricamente determinada, describir pues el fracaso en la construcción de una sensualidad dispuesta conforme a la racionalidad de los fines en los miembros de la clase que está [...] liberada de constricciones inmediatas. [...] La separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa, se

³⁵ Vid. *infra* «3.2.3. Coulrofilia postista».

³⁶ El 15 de octubre de 1940, escribía Pavese en su Diario: «La única regla heroica: estar solos, solos, solos»; C. Pavese: *El oficio de vivir*, p. 246. Y en 1986 pronunciaba Octavio Paz el siguiente enunciado: «El héroe de la nueva poesía es un solitario en la muchedumbre o mejor dicho, una muchedumbre de solitarios»; O. Paz: *La otra voz...*, p. 42. «Condenado a vivir en el subsuelo de la historia, la soledad define al poeta moderno. Aunque ningún decreto lo obligue a dejar su tierra, es un desterrado. [...] El poeta moderno no tiene lugar en la sociedad porque, efectivamente, no es “nadie”. Esto no es una metáfora: la poesía no existe para la burguesía ni para las masas contemporáneas. El ejercicio de la poesía puede ser una distracción o una enfermedad, nunca una profesión: el poeta no trabaja ni produce. Por eso los poemas no valen nada: no son productos susceptibles de intercambio mercantil. El esfuerzo que se gasta en su creación no puede reducirse al valor trabajo. La circulación comercial es la forma más activa y total de intercambio que conoce nuestra sociedad y la única que produce valor. Como la poesía no es algo que pueda ingresar en el intercambio de bienes mercantiles, no es realmente un valor. Y si no es un valor, no tiene existencia real dentro de nuestro mundo. La volatilización se opera en dos sentidos: aquello de que habla el poeta no es real —y no es real, primordialmente, porque no puede ser reducido a mercancía—; y además la creación poética no es una ocupación, un trabajo o actividad definida, ya que no es posible remunerarla. De ahí que el poeta no tenga *status social*»; *id.*: «El verbo descarnado», *El arco y la lira*, p. 243-244. También en *id.*: *La búsqueda del comienzo...*, pp. 79-80.

transforma así en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad. La autonomía es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto a la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho histórico a una «esencia» del arte)³⁷.

En este punto, discrepamos del crítico y teórico alemán en tanto que consideramos que el *quid* de la cuestión no reside en que el arte moderno sea —o crea ser— desinteresado porque no interesa socialmente desde la perspectiva de la lógica capitalista, sino en que deja de ser interesante precisamente en la medida en que se vuelve desinteresado, esto es, en tanto que no se reduce a una mera respuesta condicionada³⁸. Mas, paradójicamente, su falta de interés instrumental es proporcional a su grado de implicación en *lo interesante* (*das Interessante*), categoría que, según hemos apuntado unas páginas más arriba, hace referencia a la imperfectibilidad de la obra de arte romántica con relación a un ideal inalcanzado de belleza y al infinito no realizable pero presente como tendencia, incidiendo así en lo que el arte tiene de individual o característico (atributos que Schlegel eleva a las categorías de *das Individuelle* y *das Charakteristische*)³⁹. Lo interesante constituye entonces una experiencia personal de sentido que trasciende la categoría tradicional de lo bello y que se objetiva en las diversas formas de la ironía romántica en cuanto que atributo de la llamada *poesía universal progresiva*. Haciendo un juego de palabras, el arte moderno no es interesante para la vida social burguesa porque su interés estético (aquello que lo hace *Interessante* desde el punto de vista de su propia legalidad subjetiva) no arroja ningún interés práctico. En la medida en que la poesía moderna deja de ser interesante, se hace irónica (y viceversa), si bien la ironía constituye un valor

³⁷ P. Bürger: *Teoría de la vanguardia*, pp. 99-100.

³⁸ De ahí que hayamos manejado dos conceptos de modernidad en la introducción de nuestro estudio, a saber, la modernidad burguesa y la modernidad estética, esta la cual se opone críticamente a la primera por su propia esencia constitutiva. *Vid. supra* «0.2. La ironía romántica en los albores de la modernidad». Sobre este tema, *cfr.* Luis Alvarenga: «La construcción de la Modernidad estética: La ilusión de la autonomía de la obra de arte», en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº 67, enero de 2010, dirección URL <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/alvarenga67.pdf>; C. Simón: *art. cit.*; y Ana Navarrete: *La crítica de la modernidad como crítica a la autonomía del arte* [Tesis Doctoral] (Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993).

³⁹ El propio Schlegel reconoce que acaso la deducción de lo interesante sea la tarea más intrincada que exista en el terreno de la Estética. En contraste con la belleza en la cultura natural de los antiguos griegos (que tampoco colmó por completo el imperativo estético), lo interesante en la cultura estética artificial (llamado a desintegrar aquella desde el punto de vista de una teoría objetiva de lo bello) «está estéticamente permitido como necesaria preparación para la perfectibilidad infinita del talento estético. Pues el imperativo estético es absoluto, y como no puede nunca ser cumplido por entero, por lo menos tiene que ser alcanzado cada vez más por medio de un acercamiento sin fin por parte de la cultura artificial. Según esta deducción, que fundamenta una ciencia propia (la poética aplicada), lo interesante es lo que tiene valor estético provisional»; Fr. Schlegel: *Estudio sobre la poesía griega*, p. 57. *Vid. supra* «2.1.4. Significación moral de la alegría postista en el contexto de la inmediata posguerra».

objetivo por el cual la actividad poética deviene *interesante*, es decir, carente de todo interés⁴⁰.

Sea como fuere, resulta llamativo constatar que, del mismo modo que la burguesía tendía a excluir al artista y al solitario aduciendo la necesidad de la vida comunitaria y productiva, las poéticas realistas de posguerra, pese a alinearse críticamente contra el capitalismo, demandaron la subordinación de la libertad poética individual a las necesidades colectivas. Partiendo de la idea según la cual la Modernidad estética se gestó en una especial filosofía subjetiva donde lo bello se convirtió en un atributo de la libertad, la objeción a la idea del Yo como sujeto productor de todo lo real traía consigo la refutación de la autonomía del arte. Los llamados poetas sociales se apartaron entonces de los logros expresivos de la Vanguardia (tachada de excesivamente formalista) y repudiaron el *genio* romántico como principio estético (equivalente al Yo Absoluto de la filosofía fichteana) para remitirse a temas y motivos inspirados en la lucha de clases, aun asumiendo cierto mesianismo poético (el poema como hipóstasis de la Historia, como encarnación de la voz colectiva a quien le ha sido revelada la verdad de un *nosotros*). Habría que preguntarse, pues, si este «nosotros», coextensivo a un *yo colectivo ideal*, no pecaba del mismo carácter ilusorio que ostentó aquel Yo romántico-simbolista al que dicho «nosotros» se opuso. La cuestión se problematiza aún más en la poética Vladimir Mayakovsky (1893-1930), cuyo activismo político fue de la mano de su vanguardismo: considerado uno de los más destacados integrantes del futurismo ruso, desempeñó labores de propaganda al servicio de la Revolución Soviética. En un texto de 1923 podía leerse:

Nuestra vieja palabra de orden era: «Estar firmes sobre el escollo de la palabra 'nosotros' en un mar de silbidos y de indignación».

Hoy esperamos sólo el reconocimiento de la validez de nuestro trabajo estético para integrar con alegría el pequeño «nosotros» del arte en el gigantesco «nosotros» del comunismo.

Pero *depuramos* nuestro viejo «nosotros»⁴¹.

Con anterioridad, el poeta dejó clara su postura acerca de la oficialidad de una literatura de «escritores-iluministas» que —según él— «se han convertido en pregoneros

⁴⁰ Recordemos aquel fragmento en que Novalis afirmaba: «Mediante el humor [equivalente a la ironía de Schlegel], lo singular condicionado [*das eigentümlich Bedingte*] deviene universalmente interesante [*allgemein interessant*] — y adquiere un valor objetivo»; Novalis: «Observaciones varias [texto original de *Polen*]», en *Estudios sobre Fichte...*, p. 205.

⁴¹ Vladimir Mayakovsky: «¿A quién muerde Lef?», en *Poesía y revolución* (Barcelona: Península, 1974), p. 38. Véase lo mencionado acerca de este «nosotros» en *supra* «2.1.3. El Postismo y las estéticas de lo serio».

de la verdad, en manifiestos de justicia y de virtud»⁴². En esta misma línea se situaba Thomas Mann, a quien nadie puede acusar de haber mantenido una actitud distante con respecto a los acontecimientos decisivos de su época. Según anotó durante la Gran Guerra (en la que fue combatiente), el arte no puede ser usado como instrumento de propaganda mejorada sólo por la esperanza de que pudiera tener consecuencias políticas, so riesgo de incurrir en el *filisteísmo de la respetabilidad* y en el *magisterio del pueblo*. De darse esto último, el arte demostraría estar completamente desprovisto de uno de los atributos esenciales que lo distingue de la política burguesa: la ironía⁴³. Quienes sí estuvieron muy dotados para ésta (aunque en un sentido menos conservador del que le atribuye Mann) fueron los surrealistas, uno de cuyos principales portavoces —recordémoslo— escribió:

la primera persona del singular expresa para mí todo lo concreto del hombre.
Toda la metafísica está en primera persona de singular. Toda poesía también.
La segunda persona, también es la primera.
[Los sabios de hoy son] quienes dicen: Nosotros queremos. Buena gente.
Creen alcanzar el plural. No conocen su víbora⁴⁴.

Es fácil ver en esta apología de la primera persona la huella del Yo automagnificado (pilar del antihistoricismo, del antibiografismo y del antipsicologismo surrealista), el cual remite a un momento muy anterior al del sujeto meramente nominal: «No me pongo en escena», advertía el francés⁴⁵. Pero el caso es que la oposición convencional *yo / nosotros*, habitualmente esgrimida por los discursos de la praxis (antirrománticos por definición y supuestamente animados por una finalidad colectiva), pierde toda legitimidad a la luz de las declaraciones de los propios miembros del *Frühromantik*:

⁴² *Id.*: «Dos Chejov» (1914), *op. cit.*, p. 14.

⁴³ «La ironía en cuanto modestia, en cuanto escepticismo vuelto retrospectivamente, es una forma de la moral, es ética personal, es “política interna”»; Th. Mann: «Ironía y radicalismo», *Consideraciones de un apolítico*, pp. 517-518.

⁴⁴ L. Aragon: *El campesino de París*, p. 209. Cfr. L. Aragon: «Moi», *Littérature*, nº 13, mayo de 1920; recogido en G. Hugnet: *La aventura Dadá*, p. 180. *Vid. supra* «0.2. La ironía romántica en los albores de la modernidad». Respecto al desdoblamiento del yo poético en un tú que no obstante permanece como primera persona, encontramos esta reflexión de E. Benveniste: «Esta trasposición del diálogo a “monólogo” donde EGO ora se escinde en dos, ora asume dos papeles, se presta a figuraciones o trasposiciones psicodramáticas: conflictos del “yo profundo” y de la “conciencia”, desdoblamientos provocados por la “inspiración”, etc. Suministra la oportunidad el aparato lingüístico de la enunciación suirreflexiva que comprende un juego de oposiciones del pronombre y del antónimo»; Émile Benveniste: *Problemas de lingüística general*, vol. II (México D.F.: Siglo XXI, 2004), p. 89. Aunque con notorias lagunas, puede verse el esbozo de una teoría del sujeto en la poesía española a partir de la posguerra en Laura Scarano & M. Romano & Marta Ferrari: *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* (Buenos Aires: Biblos, 1994).

⁴⁵ L. Aragon: *op. cit.*, p. 209.

No somos yo — pero podemos y debemos serlo. Somos gérmenes para ser yo. Debemos transformar todo en tú — en un segundo yo — sólo con esto nos elevaremos hasta el gran yo — que es Uno y Todo al mismo tiempo.

En el yo — en el punto de libertad somos todos completamente idénticos de hecho — a partir de ahí se comienza a separar cada individuo. El yo es, por el contrario, el lugar común absoluto — el punto central.

Una persona verdaderamente *sintética* es una persona que es varias personas al mismo tiempo — un genio. Toda persona es un germen de un *genio infinito*.

La comunidad — el *pluralismo* son nuestra esencia más íntima⁴⁶.

Asimismo, es comúnmente olvidado que Fr. Schlegel desdeñaba la insociabilidad insular de ciertos escritores alemanes que, según él, sólo obedecían a sus caprichos individuales. En contraposición, el romántico no dudaba en elogiar la figura del erudito preocupado por liberar la poesía de los círculos convencionales de la moda, apartarla de los ritos secretos de los iniciados, salvarla de la biblioteca de los pedantes y revelar finalmente al pueblo los misterios estéticos, esto es, hacerlos accesibles a todos⁴⁷. Mas tampoco esto significa que se debieran realizar excesivas concesiones al mediocre gusto general y someter el arte a los imperativos del mercado, lo que menoscabaría gravemente la dignidad del poeta.

El caso es que, a la hora de hacer balance, las poéticas finalistas promocionaron a autores de escasa envergadura cuyas obras, gracias a estas campañas de divulgación, pudieron rebasar nuestras fronteras, mientras que otros de más valía literaria se vieron marginados o reclusos a ámbitos locales⁴⁸. Así, los poetas tendenciosos, fuertemente ideologizados y abiertamente «comprometidos» con la Historia, creyeron poder desamortizar los dominios del espíritu, librarlos de las prácticas ociosas de los especuladores metafísicos o de los caprichosos niños-grandes de la vanguardia. Mientras tanto, la tematización social del arte condicionó en gran medida aquello que para los postistas era su verdadera substancia: la belleza. En el fondo de todo ello latía otra falsa oposición, por cierto, de muy corto alcance. Consciente de la penosa simplificación que las líneas «re-humanizadoras» estaban consumando a propósito de la relación de contraste

⁴⁶ Novalis: *La enciclopedia*, pp. 416, 409, 412 y 428, respectivamente.

⁴⁷ Vid. Fr. Schlegel: *op. cit.*, pp. 134 y 151.

⁴⁸ Cfr. Félix Casanova de Ayala: «Notas para un capítulo de poesía española contemporánea», *Resumen de una experiencia poética* (Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 1976), pp. 27-42; y Aquilino Duque: «Poesía social», en *Poesía española*, nº 72, Madrid, julio de 1958, p. 20.

entre *ética* y *estética*, Carlos Edmundo de Ory intervino en esta polémica con el ánimo de desmentir la oposición subyacente en unos términos que encajan perfectamente con el mito de la Torre de Marfil en su dimensión positiva:

La moral para mí es todavía lo bello. Y el amor no es otra cosa que el amor por lo bello. [...] Estar solo, como moral, como acto de apetecer lo bello fuera de uno, es concentrar la imaginación y, al mismo tiempo, vivir la humanidad. El acto más puro de los actos humanos es, según yo pienso, el estar solo, mas para estar precisamente con todas las cosas⁴⁹.

Mas, ¿puede el hombre reír solo? En cuanto que sujeto triunfal, no hay duda de que sí. Pero es más sencillo reír acompañado, como hicieron los postistas fundadores. Por esta razón, el caso del «Postismo en serio» resulta de lo más llamativo por constituir (al margen de unos resultados poéticos más o menos valiosos) una flagrante incongruencia teórica con respecto al discurso estético coherentemente articulado por Chicharro y Ory.

⁴⁹ C. E. de Ory: «Poesía y definición», en *Poesía (1945-1969)*, p. 316. Según rezaba uno de los apuntes de su *Diario*: «el poeta es él sólo todos los hombres» (27 de noviembre de 1962), afirmación que también encontramos en Octavio Paz; *vid.* O. Paz: «El surrealismo», en AA. VV.: *El surrealismo*, p. 41.

2.1.6. El «Postismo de segunda hora» o «Postismo en serio»

Al igual que sucedió con el Surrealismo, en el seno del movimiento postista se escenificó la pugna entre dos estéticas discrepantes en tanto que arrancaban de presupuestos en principio incompatibles: por un lado, la línea imaginística y experimental que, en la tradición romántico-idealista, promocionó los principios de libertad estética y autonomía del arte en oposición al sistema de causas y finalidades que rigen las actividades productivas; por otro, el realismo prosaico de los discursos de la praxis basados en las tesis —más o menos mecanicistas— basadas en la dimensión histórico-social como fundamento del producto artístico, según las correspondencias ideológicas entre autor, obra y contexto que ilustran una forma de implicación en la dialéctica de la lucha de clases. De algún modo, el Segundo Manifiesto del Postismo (1946) vaticinó la suerte inmediata de aquella propuesta al referirse a su carencia de «incompatibilidades, *a no ser dentro de él mismo*»¹. Una cosa es hablar de *contradicciones*, las cuales demandan ser trascendidas y cuya existencia pueden significar un síntoma de riqueza interior, e incluso el acicate necesario para la suprema síntesis de todos los principios. Pero otra muy distinta es hablar de *incompatibilidades*, esto es, de la mutua e insuperable repelencia de dos ideas que las incapacita para ser ordenadas en un todo y que amenazan con sofocar el impulso de un determinado proyecto intelectual o artístico. El llamado «Postismo de segunda hora» o «Postismo en serio», comandado por Ángel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo y Félix Casanova de Ayala a principios de los años 50 (para más inri, en medio de disputas y desafectos personales), y surgió como un intento de salvar las contradicciones, se topó finalmente con el muro de las incompatibilidades.

Este segundo Postismo se propuso nada menos que «resucitar» el movimiento original, darle un nuevo impulso y orientarlo hacia posiciones socialmente más comprometidas, aun a precio de querrellarse contra los postistas fundacionales y de comportar cuando menos una drástica atenuación de la vertiente lúdica y humorística original². En la muy interesante entrevista que María Pilar de Sandoval realizó para *Radio*

¹ (El énfasis es nuestro.) E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 294.

² Vid. J. Pont: «Introducción» a la edición facsímil de *El Pájaro de Paja*, Madrid 1950-1956 (Ciudad Real: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1998), p. 3; *id.*: «*El Pájaro de Paja: de las vanguardias al realismo mágico*», en M. J. Ramos Ortega (ed.): *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975) / Vol. II (1939-1959)*, pp. 185-234; y J. L. Calvo Carilla: «Introducción» a la edición facsímil de la revista *Doña Endrina*, 1951-1955 (Ciudad Real: Archeles / Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 1999), p. 14. A

SEU, emitida el 9 de agosto de 1949 bajo el revelador título «En serio sobre el Postismo», Carriedo y Casanova de Ayala evitaron toda referencia a las tres categorías estéticas que, a modo de condiciones *sine quibus non* del Postismo, vertebraban el manifiesto fundacional (a saber, el juego, la euritmia y el humor). Presentado por la locutora como un «poeta de recio temple castellano, trascendental y serio», el primero se lamentaba de que Chicharro y Ory hubieran tomado a broma su propio ismo, acaso únicamente en aras de su propio divertimento, dado que este perfil lúdico y disparatado impiden «la luminosidad, humanidad y trascendencia del poema»; por tanto, se hacía necesaria la «higienización del lado lúdico del Postismo» (afirmaciones todas ellas que Casanova de Ayala secundará en idénticos términos)³. Quince años más tarde, Carriedo insistirá en la necesidad de contrarrestar el «factor “juego”, el disparate y exhibicionismo circense, sobreañadidos con penosa frecuencia a todas [las] manifestaciones artísticas y sociales [del Postismo]», y a causa de los cuales dicha tardovanguardia se desacreditó a sí misma, no pudiendo gozar del reconocimiento de los intelectuales de su época⁴. Como no hay dos sin tres, en una nueva entrevista de 1980, el palentino reconocía que al principio no supo tomarse demasiado en serio la estética postista, pero que más tarde se apercibió de que, debajo de aquella broma jovial y aparentemente intrascendente, latía «un mundo de muchísimas posibilidades»⁵.

Estas declaraciones se enmarcan en una trayectoria poética de lo más elocuente. Sus primeros contactos con el Postismo datan de finales de la década de los cuarenta, cuando dicha «tendencia [estaba] bien muerta»⁶. Frutos de estos años de incursión postista, en los que adoptará el gusto por la sorpresa y los juegos verbales, fueron los libros *La flor del humo* (1949) y, sobre todo, *La piña sespera* (1948), este último equiparable a *La vieja*

este respecto, resulta significativa la inclusión de Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo en la célebre antología de Leopoldo de Luis (1918-2005), uno de los primeros en aplicar el sintagma «realismo mágico» a la poesía de los citados poetas; *vid.* Leopoldo de Luis (ed.): *Antología de la poesía social (1939-1964)* (Madrid: Alfaguara, 1965). En verdad, esta pretendida síntesis de vanguardia experimental y compromiso político se remonta a la Ponencia Colectiva del Segundo Congreso de Escritores Antifascistas celebrada en Valencia en el año 1937. *Vid. infra* «2.2.4. Polémica en torno a un Surrealismo español». Pero en cualquier caso, tal como advierte Gómez Bedate, el Postismo de segunda hora no descuidó del todo la libertad expresiva postulada por Chicharro ni cayó necesariamente en los excesos tremendistas; *vid.* P. Gómez Bedate: *Cinco poetas españoles*, p. 5-6. Incluso para Carlos Edmundo, este «Postismo en serio» se desvinculó del Postismo original sólo a nivel teórico, mientras que en la práctica literaria no existían diferencias sustanciales entre ambas propuestas; *vid.* C. E. de Ory: «Apéndice a historia del Postismo», en *Poesía (1945-1969)*, p. 274. Tampoco faltan quienes han estimado la importancia y el alcance de este segundo Postismo por encima de las aportaciones de Chicharro y Ory; *cfr.* A. Palacios: «Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo en el Postismo», en *Ínsula*, n° 511, Madrid, julio de 1989; C. A. Ayuso: *op. cit.*, pp. 5 *et seq.*; y J. L. Calvo Carilla: *op. cit.*, pp. 30-31.

³ Esta entrevista aparece recogida en J. Pont: «En serio sobre el Postismo», *El Postismo...*, pp. 519-525.

⁴ F. Casanova de Ayala: «Anecdótico y teoría del Postismo», en J. Pont: *op. cit.*, p. 545.

⁵ *Vid.* Javier Villán: *Palencia: paisaje con figura* (Madrid: Molinos de agua, 1980), p. 66.

⁶ *Ap.* Fca. Domingo Calle: «Presencia de un olvidado», prólogo a G.-A. Carriedo: *Poesía interrumpida* (Madrid: Huerga & Fierro, 2006), p. 12.

casa (1953) de Casanova de Ayala. Sin embargo, sus inicios poéticos no se ubican en la estética postista, sino en torno al tremendismo que inspiró su *Poema de la condenación de Castilla* (1946). Asimismo, tras su fugaz paso por el Postismo, Carriedo cultivará la poesía social en títulos tan significativos como *Política agraria* (1963), al que precedieron algunos poemarios de síntesis como *Los animales vivos* (1965 [1951]) o *Del mal el menos* (1952), en los que asumía como referencias literarias al Vallejo de *Poemas humanos* (1931-1937) y al Neruda de *Residencia en la tierra* (1925-1935)⁷.

Por lo que respecta a Ángel Crespo, éste descubrió en el Postismo una seductora alternativa a las poéticas de Juventud Creadora (ideológicamente intransitable para el ciudarrealeño) y de los espadañistas (poco estimulante para sus aspiraciones e inquietudes estéticas):

Aunque, políticamente, estuviese de parte de los poetas de «Espadaña», intuía ya lo que la experiencia postista no tardaría en empezar a enseñarme: que no se puede combatir con eficacia a los detentadores de una cultura reaccionaria valiéndose de su mismo lenguaje, es decir, aceptando su juego. Había que empezar uno nuevo, y esa fue la posibilidad que no tardé en descubrir en el postismo⁸.

Sin embargo, el manchego comulgaba con la idea de sustituir el humor lúdico y festivo de la euritmia postista por preocupaciones ético-políticas de mayor calado humano. De este modo, y a partir de una intensa labor editorial (que incluye el lanzamiento de las revistas *El Pájaro de Paja*, *Doña Endrina* y *Deucalión*), inició junto a sus colegas «el juego serio» del Postismo⁹. De la poética original adoptaron un cierto interés por los productos irracionales del subconsciente y por el simbolismo onírico, pero se alejaron de ella por el mantenimiento de la sintaxis lógica frente al culto al disparate que el experimentalismo fonemático traía parejo, lo que supuso un mayor ordenamiento de los

⁷ Cfr. G.-A. Carriedo: *op. cit.*, pp. 186 *et seq.* Cfr. Fr. Domingo Calle: *El constituyente imaginario...*, p. 51.

⁸ *Anthropos: Revista de documentación científica de la cultura*, nº 97, Barcelona, junio de 1989, p. 22. También puede verse citado por Antonio Piedra: «Prólogo» a Á. Crespo: *Poesía*, vol. 1 (Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1996), p. 12. En la famosa antología de la poesía social publicada por Leopoldo de Luis en 1965 se comprueba la actitud refractaria de Crespo respecto a esta línea poética y a los nombres que la integran; *vid.* Leopoldo de Luis (selec., pról. y notas): *Poesía social: antología (1939-1968)* (Madrid, Barcelona: Alfaguara, 1969), pp. 275 *et seq.*

⁹ Cfr. J. Pont: *El Postismo...*, p. 528. Para una documentación detallada de las publicaciones y participaciones poéticas de este segundo grupo postista, véase el estudio de C. Augusto Ayuso: *op. cit.* Otras revistas surgidas en 1951 a raíz de *El pájaro de paja* son, además de las dos citadas, *Ámbito* (Gerona), *Sazón* (Murcia), *Platero* (Cádiz), *Aljibe* (Sevilla), *Guadalquivir* (Sevilla), *El gato verde* (Santander), *La isla de los ratones* (Santander), *Ágora* (Madrid); ya en 1952, *Trilce* (Guadalajara), *Ansí* (Zaragoza), *Dabo* (Mallorca), *Pleamar* (Baracaldo), *Haliterses* (Barcelona) o *Arquero* (Madrid); y de 1953, *Arcilla y pájaro* (Cáceres). *Vid.* Fr. Domingo Calle: *El constituyente imaginario...*, p. 99.

contenidos, de acuerdo a la *necesidad urgente* que inevitablemente los impelía hacia el realismo¹⁰. Con motivo de una temprana antología de sus primeras obras, Ángel Crespo se apresuró a puntualizar:

Se ha hablado de mi Postismo. Casi siempre de manera equivocada. Yo no he nacido en el Postismo ni he hundido en él mi personalidad. [...] Lo que se nota en mí —falta de aludes postistas— se advierte en cada uno de nosotros. [...] Cada uno de nosotros tiene su libro postista —el mío es *Música celestial* [1945-1948], y un poco menos *Loco de atar* [1945-1946]— elaborado paciente y calladamente. Sabemos que el Postismo ha existido siempre y tratamos de darle forma imprecadera con nuestros esfuerzos. Y estos esfuerzos —creemos— se reflejan en nuestra obra no postista o, por mejor decir, menos postista¹¹.

Es decir, que en el fondo Crespo consideraba el Postismo un movimiento difuso, intrascendente y efímero, que no supo comprender el significado de su propia encrucijada histórica. Es válido resaltar que la aceptación de los supuestos de la poesía social determinaría el posterior interés de Crespo hacia el «concretismo» del brasileño Haroldo de Campos (1929-2003), cuyo propósito fundamental consistía en crear una poesía «tan adaptada a la vida de la sociedad que se pueda calificar sin violencia de poesía social»¹². Para ello era necesario desprenderse de la máscara de intrascendencia, de la burla jovial, de la ludomanía y, en resumen, de todos aquellos elementos esenciales del Postismo que difícilmente podían acomodarse a los criterios del realismo cívico y que, por tanto,

¹⁰ Cfr. P. Gómez Bedate: *op. cit.*, p. 7; A. Palacios: «Rasgos distintivos de la segunda hora postista», en *Barcarola*, n° 50, p. 283; y J. Pont: *El Postismo...*, p. 79. Asimismo, *vid.* Pont: «Historia y poética del Postismo», en *Zurgai*, p. 6. Remito también a A. Palacios: «Ciudad Real y el Postismo», *El pien en la alimaña: Castilla-La Mancha y la literatura de vanguardia* (Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2007), pp. 80-88. Gómez Bedate incurre en un error de interpretación al considerar el poema «A un amigo un poco tonto», de Eduardo Chicharro, como exponente de un supuesto giro realista operado en el poeta bajo el influjo de Carriedo y Crespo; *vid.* P. Gómez Bedate: *op. cit.*, p. 10. La autora no repara en que este poema obedece a uno de los recursos de mediación irónica preferido por los postistas, el «asteísmo» (alabanza delicada en forma de suave vituperio, inversamente a la «parresia», en la que se aparenta decir con soltura cosas ofensivas que en realidad resultan gratas a quien se las dirige), lo que recuerda al texto «Carlos Edmundo a machamartillo», aparecido en *El Español*, el 10 de noviembre de 1945. Con todo, Calvo Carilla se hace eco de una revista (más bien pliego) dirigida por Eduardo Chicharro y Francisco Nieva, *Ambo* (1951), que enlazaba «las nostalgias de aquella efímera aventura literaria con los planteamientos más amplios de *El Pájaro de Paja*, *Deucalión* y *Doña Endrina*»; *vid.* J. L. Calvo Carilla: *op. cit.*, p. 14. Lamentablemente no hemos podido acceder a esta desconocidísima publicación, aunque en el texto que ocupa la última página del segundo número de la revista *Deucalión* (Ciudad Real, junio de 1951) Francisco Nieva la anuncia sin mencionar en ningún caso a Chicharro.

¹¹ A. Crespo: *Primera antología de mis versos* (Ciudad Real: Jabalón, 1949), p. 13. *Ap.* J. Pont: «La poesía postista de Ángel Crespo», en *Espejo y laberinto...*, p. 167. Cfr. José M. Balcels: «Ángel Crespo en el principio del camino», prólogo a A. Crespo: *Primeras poesías (1942-1949)* (Ciudad: Diputación Provincial, 1993), p. 7-47.

¹² A. Crespo: «Situación de la poesía concreta», tirada aparte de la *Revista de cultura brasileña*, n° 5, Junio de 1963, p. 22.

suponían un «lastre oneroso» para los nuevos poetas¹³. Asimismo, se imponía también la necesidad de desmarcarse nominalmente de él. César Augusto Ayuso y Calvo Carilla optaron por la denominación de «realismo mágico», ya que ésta permitiría distinguir a los poetas de los años 50 respecto a los de la década anterior, liberándolos «de esa bata colegial de postistas “de segunda hora”»¹⁴. El problema es que dicho rótulo coincidía con un estilo bien definido en la novelística hispanoamericana de mediados del XX¹⁵. Mientras tanto, la preferencia de Carlos de la Rica por las expresiones «pajarerismo» (en referencia a la revista inaugural de la nueva tendencia) y «Generación del 51» tenían el inconveniente de que, por un lado, *El Pájaro de Paja*, a pesar de continuar algunos de los contenidos esenciales del Postismo, no aglutinó a las demás revistas, mientras que, por otro, el membrete de «Generación del 51» (secundado por Federico Muelas y Antonio Fernández Molina) resulta un tanto grandilocuente y en modo alguno obedecía a los criterios generacionales enunciados por Petersen¹⁶.

Sea como fuere, no existe una posición unánime de la crítica respecto al alcance de este Postismo *sui generis*. Jaime Pont y el propio Ory hablaron de *cisma*; Navas Ocaña argumenta que el «Postismo en serio» supuso más bien una *continuación* —no una «segunda hora»— del Postismo original; y en un punto intermedio, Amador Palacios habla de *transición*, aunque situando el nuevo horizonte de *El Pájaro de Paja* en la esfera del compromiso social y político¹⁷. Bajo nuestro punto de vista, este *aggiornamento* del Postismo contradecía la modernidad sobre la que originalmente este movimiento había

¹³ Vid. C. A. Ayuso: op. cit., pp. 5-6.

¹⁴ J. L. Calvo Carilla: op. cit., p. 30.

¹⁵ Vid. *infra* «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna».

¹⁶ En un artículo de 1990, escribía Ángel Crespo: «En Francia se habla de los simbolistas, de los unanimistas, de los de Dadá o de los surrealistas; en los países anglosajones, de los imagistas y de los modernistas; en Italia, de los crepusculares y de los herméticos; en Portugal, de los saudosistas, de los de *Orpheu* o de los neorrealistas, y así sucesivamente, pero en España —¡qué raro!— hablamos de la generación del 98, de la generación del 27, de la del 36 y de la del 50 como si hablásemos de fenómenos biológicos o cosa semejante. Y, a pesar de todo, estos imaginarios colectivos no suelen estar integrados por escritores de la misma edad ni, en términos generales, por quienes, a semejanza de los imagistas, los surrealistas y los herméticos, comparten a lo largo de sus carreras literarias unos principios comunes»; Á. Crespo: «Generaciones no espontáneas», *El poeta y su invención. Escritos sobre poesía y arte* (Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2007), p. 85. Amén del reduccionismo de que peca la errónea utilización del método generacional en nuestra historiografía literaria, ya denunciado por diversos autores (como García de la Concha y Joaquín Marco, entre otros), dicho criterio presenta el problema añadido de que, llevado por una fiebre de actualización constante bajo la que muchas veces se esconde la vanidad del autopostrulado crítico o antólogo, condena a los distintos grupos poéticos a una especie de muerte prematura, sin atender a la exigida maduración de sus presupuestos estéticos (que muchas veces brillan por su ausencia), so pretexto del empuje de las nuevas promociones emergentes, casi nunca verdaderamente renovadoras.

¹⁷ Cfr. M. I. Navas Ocaña: «Los postistas en Ciudad Real. El diario *Lanza*», *El movimiento postista. Teoría y crítica* (Granada: Adhara / Universidad de Almería, 1997), pp. 102 y 107; *Id.*: «Los inicios manchegos del postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 565-566, Madrid, julio-agosto de 1997, pp. 127-142; A. Palacios: «Rasgos distintivos de la segunda hora postista», en *Barcarola*, p. 279.

sido alumbrado. En este sentido, me decanto por el diagnóstico de Fernández Molina y Luis Antonio de Villena, para quienes el paso de Carriedo, Crespo y compañía por aquella vanguardia fue en todo caso superficial y efímero, de modo que «es muy arriesgado el atribuirles acta de personalidad postista»¹⁸. Extraños designios los de este Postismo de segunda hora, este Postismo en serio, este Postismo aparte.

Ahora bien, el vaciamiento de los contenidos inherentes a la estética de Chicharro (humor absurdo, juego, euritmia, alegría creadora...) fue progresivo. La revista *El pájaro de paja*, dirigida por Federico Muelas, Gabino Alejandro Carriedo y Ángel Crespo, fue sin duda la más cercana a los planteamientos originales del Postismo fundacional, a diferencia de *Deucalión*¹⁹. En ella hubo cabida para una ironía que, sin atentar contra la ingenuidad del conjunto, convivía con algunas de las constantes estéticas de Chicharro y Ory: irracionalismo onírico, aprehensión de lo maravilloso desde el eje de la cotidianidad, pensamiento mágico infantil, supremacía de la poeticidad respecto a otros valores extraestéticos y, por encima de todo, la omnipresencia de un humor benévolo y de una alegría trascendente. En el editorial del primer número (cuya nómina de colaboradores — entre los que también se incluiría a Carlos Edmundo de Ory— fue abierta por Eduardo Chicharro), se lee:

Si hemos de hablar de la alegría, no olvidaremos la trascendencia. Si pretendemos sojuzgar la vida, no dejaremos de tener bien presente el carácter necesariamente minúsculo que nos corresponde. Pero al ahondar la materia y aplicar el escalpelo a las tenebrosas raíces de nuestra espiritualidad, trataremos de reír [...] a mandíbula batiente, aunque hayamos de estremecernos hasta la médula. Las cosas de la vida y de la otra vida son fundamentalmente serias, pero también hacen reír. Hemos de mirar la vida con desparpajo y hasta con cierto aire de negligencia. Esto le va bien a la figura²⁰.

¹⁸ A. Fernández Molina: «Notas en torno del pionero Postismo», en AA. VV.: *Ciudad de Ceniza...*, p. 88. Cfr. L. Antonio de Villena: «El Postismo en los días de Venecia», en *Barcarola*, n° 50, pp. 229-232.

¹⁹ En palabras de Crespo: «*Deucalión* fue la revista “seria”, aunque vanguardista, mientras *El Pájaro de Paja* [...] se permitiría alguna que otra pirueta»; *vid.* la introducción al número 0 de la edición facsímil de *Deucalión* (Ciudad Real, 1986). Cfr. Carlos de la Rica: «Vanguardia en los años cincuenta», en *Papeles de Son Armadans*, n° CX, Madrid-Palma de Mallorca, mayo de 1965, p. XXXV de la sección «La doctrina escondida»; *id.*: «Vanguardia en los años cincuenta (Desde el ismo a la generación)», en *Papeles de Son Armadans*, n° CIX, pp. V-VI de la citada sección. Jaume Pont, por su parte, opina que *El pájaro de paja* asimilaba ya las tendencias rehumanizadoras de la posguerra que reposan «unas veces sobre el existencialismo de los años 40 y otras sobre planteamientos afines (dolorismo y angustia, correlación metafísica hombre-mundo-Dios, el tema de la muerte) a la revista *España*»; J. Pont: «Introducción» a la edición facsímil de *El Pájaro de Paja*, p. 9. No obstante, si examinamos atentamente la primera editorial de *El Pájaro de Paja*, encontramos significativamente muchas reticencias ante la función social de la poesía: «No; no corresponde a los poetas el arreglo del mundo».

²⁰ «La escoba», editorial del primer número de *El Pájaro de Paja* (1956) [también puede leerse en G.-A. Carriedo: *Poesía interrumpida*, p. 169-170]. Esta lección aprehendida del Postismo sigue presente en el número que cierra la revista (Carta undécima), en cuyo último editorial, titulado «El rastrillo», se lee: «Si por

Un aire muy distinto presentan las siguientes dos revistas (*Doña Endrina* y especialmente *Deucalión*), en cuyas líneas editoriales imperaban la vertiente comprometida y la función social del arte²¹. Bien es cierto que, en la introducción al número 0 de la edición facsímil de esta última, redactado en 1986, Ángel Crespo, animado por la creciente notoriedad retrospectiva que iba adquiriendo el Postismo, confirió a *Deucalión* el papel de puente entre los poetas anteriores y posteriores a la guerra civil, combinando algunos rasgos estilísticos del Postismo con los supuestos socializadores que el nuevo grupo pretendía impulsar a principios de los cincuenta bajo dos premisas tan relativas como la *actualidad* y la *calidad*²². Pero las diferencias entre la tendencia lúdico-eurítmica del Postismo y la vertiente cívica del «Postismo en serio» saltan a la vista nada más leemos los dos poemas con que se abría el número de homenaje a *Deucalión*. En el caso del poema de Chicharro «Eurialo y Niso» (título inspirado en la onomástica griega clásica y que bebe en fuentes librescas²³), la separación gráfica de los hemistiquios del primer verso favorece el juego de contrastes entre la linealidad histórica de la materia narrativa y la atemporalidad del mito: «Cantar quiero la historia — de un más que niño mítico». En adelante, el poema

destemplado se entiende la alteración de lo serio, nosotros somos destemplados. Pero quede bien claro: cuando nos percatemos de que lo superfluo es profundo en la misma medida que lo profundo es superfluo habremos adelantado mucho. Sin alegría nada es posible. [...] Hay que verterla a cubos en todos los rincones». Asimismo, encontramos otros pasajes de inconfundible aire postista: «Nos sentimos más niños que nunca [...]». Habrá todavía desalmados que propalen que no somos niños, sino locos. Peor para ellos y peor para quienes les atiendan.»; «Sin este juego de niños, que no de locos, nos entenderíamos aún menos, pues no hay duda de que la poesía es el esperanto de las almas». Y en un sentido que recuerda mucho al manifiesto inaugural del Postismo de 1945: «Nos movemos con cierta irreverencia, pero sumamente confiados. [...] Hay quien lleva el orden en la masa de la sangre; nosotros llevamos el desorden, pero sin atentar contra el prójimo, al que veneramos. El prójimo nos causa un respeto profundo [etc.].» Cfr. C. de la Rica: «Vanguardia en los años cincuenta», *op. cit.*, p. VI.

²¹ Cabe citar el onírico «He soñado» (*Doña Endrina*, n° 6, 1955), así como «El gato» (relato de un niño tomado de una publicación pedagógica alemana, en el n° 7 de *Deucalión*, septiembre de 1952), o el poema pánico «La música olvidada» de Eduardo Moreiras, aparecido en el n° 10 de esta misma revista (junio de 1953).

²² De esta forma, el manchego vinculaba su inconformismo filosurrealista a la «poesía cívica y comprometida» de Labordeta, Carriedo y Pacheco. Vid. A. Crespo: «Notas, después del diluvio, para el nuevo viaje de *Deucalión*», en *Deucalión*, n° 0 para la edición facsímil. Ciudad Real, junio de 1986.

²³ Estos nombres homéricos (aparecidos por primera vez en *La Ilíada*) están sacados concretamente de la *Eneida* virgiliana, en referencia a los dos jóvenes héroes que, cuando Turno se disponía a atacar a los troyanos, atravesaron el campo enemigo para llevar un mensaje a Eneas, pero que murieron a manos de Volcante y sus hombres (para incitar al combate, Turno y los suyos exhibirán las cabezas de los jóvenes en las puntas de sus lanzas, lo que llevará a la madre del bello Eurialo a llorar y enloquecer de dolor en una escena de gran patetismo). Vid. Virgilio: «Noveno Libro», *Eneida* (Madrid: Espasa Calpe, 2000), pp. 287-298. Teniendo en cuenta que Eurialo y Niso simbolizan en gran medida la fuerza de la amistad, es posible que Chicharro utilice la referencia legendaria como trasunto libresco de su amistad con Ory. Asimismo, el elemento sacrificial de la leyenda encaja con la suerte de la actividad postista (dicho poema fue escrito en 1949), que por entonces había llegado a su fin: metafóricamente hablando, las cabezas de Chicharro y Ory (cuyos heroicos esfuerzos por restituir a la modernidad vanguardista su anterior esplendor se vieron fatalmente truncados por la fortaleza del enemigo) lucían atravesadas por las puntas de lanza de la poesía oficial.

se desarrolla en torno al tema de lo maravilloso como un canto al misterio de la vida y de la Creación donde se acumulan elementos irracionales de gran riqueza rítmico-expresiva que conducen a esta exhortación poética: «No en busca de verdades — camine la razón/ Sino del logos córdico...». En un sentido absolutamente divergente, el poema de Carriedo, donde aparece el motivo central de la libertad (como aspiración universal y verdad suprema) tematizada socialmente, utiliza el sueño apenas como un mero contrapunto de la realidad: «Oye, tú, amigo,/ anoche/ soñé que había libertad». Si en la vanguardia, y especialmente en el Surrealismo, la dialéctica entre realidad y sueño conduce a una surrealidad trascendente que en última instancia significa la supremacía del espíritu sobre el principio de realidad (al afirmarse la capacidad transformadora de la poesía por la emoción y la imaginación, al dictado del deseo), en este poema dicha tensión permanece como fuente de *angustia* (de nuevo la palabra clave de los existencialistas):

algo dentro de mí temía que era un sueño,
que aquello era mentira y que
al despertarme
todo era igual, era lo mismo
que antes,
igual que antes del sueño, antes de anoche,
con la misma ansiedad, el mismo afán,
el mismo aire.

Publicado en ese mismo número de *Deucalión* (revista cuyo nombre, por cierto, también está tomado de la mitología griega), destaca asimismo el poema de Crespo «Turpiloquio a Eduardo sobre las inconsecuencias de la lengua castellana», dedicado a modo de homenaje al artífice del Postismo. Como en un recular para saltar mejor, el poema se inicia con una interrogación retórica, la cual expresa el hastío del lenguaje («¿Qué puede esperarse de noche/ ni de día de las palabras?»), para después, una vez se produce el salto irónico, proceder a la combinación lúdica de las palabras («...caen mojan rebotan/ van a parar al suelo...») a través de recursos típicamente postistas: prodigalidad del esdrújulo con un valor musical y humorístico («¿Qué sésamos, cálamos,/ términos, plúmulas, hipopótamos/ [...]?»), paronomasias, derivaciones, pseudo-etimologías, etc. («nuestras barbas son de Barbados,/ los pelos del Peloponeso»...). Sin embargo, la tónica general de la citada revista es bien distinta, pues a lo largo de sus 11 números se percibe un mayor peso de la vertiente cívica-social. Como botón de muestra, citaremos unos versos del poema «A pesar de todo», del asturiano Manuel Arce: «y yo os invito desde aquí:/ desde

esta voz sin fronteras que nos asiste en lo hondo,/ desde la razón y llanto de nuestra causa» (*Deucalión*, nº 3). En este mismo número, el poema de Crespo «Oda a los fugitivos del mundo», aunque presente tímidas y superficiales reminiscencias postistas («mágico signo escondido»), igualmente participa de un atenuado y latente ánimo de compromiso:

fugitivos del mundo, yo os invito
con esta voz huída entre palabras
[...]
Yo os invito.

Y os prometo,
bajo este cielo de siempre y para siempre,
frente a ese horizonte que no ha de cobrar tributo
a nuestros sueños,
que ganaréis la alegría,
que alcanzaréis la dicha,
y aprenderéis a ser libres —al fin libres— aunque solo sea
en el pequeño reino que cabe en un abrazo...

El enfoque social es más acusado en poemas como «Los trabajadores», también de Crespo, o «Aprisa, un hueco, aprisa», de Antonio Fernández Molina (ambos en el nº 7 de *Deucalión*, septiembre de 1952). Y es que, en opinión de los poetas de la «segunda hora», el Postismo no supo afrontar la verdadera cuestión que históricamente le planteaba la «estéril poesía» de posguerra, y a pesar de importar unos valores positivos (inspirados en el movimiento surrealista), sólo ofreció evasiones intrascendentes basadas en lo subconsciente y en lo burlesco²⁴. Pero el llamado «Postismo en serio» no reparaba en que la dimensión jocosa del Postismo era coherente con uno de los productos más característico de la última Modernidad: la *antipoesía*, entendida como un conjunto de procedimientos contradiscursivos con los que la vanguardia experimental impulsó la renovación del lenguaje poético.

²⁴ Vid. F. Casanova de Ayala: *Resumen de una experiencia poética*, p. 32.

2.1.7. El Postismo y la revolución *antipoética* de la poesía

En la segunda mitad del siglo XX, con el auge de la poesía social y del realismo en sus diferentes modalidades, muchos poetas cedieron a un pragmatismo que diluía los principios estéticos en supuestos ideológicos: consignas recurrentes, metáforas convencionales, prosaísmo, ausencia de originalidad... En el agitado universo del arte, la imitación superficial de fórmulas estereotipadas en que deriva el triunfo de un determinado canon o modelo suele conducir al empacho de las formas estéticas hegemónicas; hartazgo en cuyo seno felizmente se incubaba el germen de una fecunda y renovadora disensión. Recuérdese a este respecto, verbigracia, cómo el aburguesamiento de los artistas de la segunda mitad del XIX suscitó a finales de dicho siglo las escandalosas propuestas del Simbolismo y el Decadentismo, movimientos que pusieron las bases de la futura insumisión vanguardista. Según ha apuntado Grojnowski, la profanación del Arte que aconteció en aquella escena cultural a caballo entre dos siglos (particularmente intensa al albor de la vigésima centuria), partiendo de la imitación burlesca de los modelos aún imperantes pero caducos, convirtió la sátira metaestética en una automistificación liberadora¹. Seguidamente, el Futurismo reducirá las Academias a cenizas, Dadá arrasará los valores sacrosantos del arte tradicional por medio del escándalo *à tout prix*, mientras que el Surrealismo seguirá desarrollando un sistema de provocación y reto en su campaña contra los representantes de la literatura y la cultura burguesas. Por doquier, los poetas de la Vanguardia arremetían públicamente contra el Arte institucionalizado, en un intento de transformación radical de los presupuestos estéticos de la época: «matamos la solemnidad. ¡Vamos! —arengaba Marinetti— ¡No adoptéis estos aires de sumos sacerdotes al escucharme! ¡Hemos de escupir diariamente sobre el *Altar del Arte!*»².

Según Noudelmann, la deconstrucción vanguardista de la relación entre el escritor y su obra respondía a una *estética negativa* que trataba de liberarse de las identidades corporativas de la literatura tradicional; en este sentido, dicha estética se enfrentaba

¹ «Artistes et écrivains mettent en place une esthétique où la passion créatrice se confond avec une profession de foi foncièrement nihiliste»; Daniel Grojnowski: *Aux commencements du rire moderne (L'esprit fumiste)* (Paris : José Corti, 1997), p. 240.

² Filippo Tommaso Marinetti: «Manifiesto técnico de la literatura futurista» (1912), *Manifiestos y textos futuristas* (Barcelona: Ediciones del Cotal 1978), p. 165. Ha escrito Marcel Raymond a propósito de Dadá: «Parece que el objeto de Tzara y de sus amigos fue primeramente maquinar una “enorme” mistificación (dirigida a las escuelas literarias, pasadas, presentes y futuras) donde los recursos modernos de la publicidad se aplicaban en provecho de una escuela cuyas intenciones eran todas negativas, “ubuescas”»; M. Raymond: «Dadá», en *De Baudelaire...*, p. 229.

necesariamente a una contradicción de fondo «puisqu'elle s'emploie à défaire ce qui autorisait l'art, sans pour autant renoncer à l'activité créatrice. L'écriture se poursuit donc sous une forme critique, renouvelant à l'extrême ses conditions de possibilité et d'impossibilité»³. Esta contradicción se convierte en el perfecto caldo de cultivo de la ironía de un arte que pretende ir más allá de sí mismo. Los instrumentos de esta revuelta espiritual contra la servidumbre, contra el convencionalismo caduco, contra la falta de vigor y espontaneidad, eran el humor, la mixtificación, el juego y el absurdo en tanto que actuaran como fuentes vivificadoras de las fuerzas creativas. Según ha explicado una de las referencias lectoras de Ory, el surrealista argentino Aldo Pellegrini (1903-1973):

Muchas veces lo poético toma la forma de un acto de violenta provocación y aparece como antipoético, como negador de la creación. [...] La insumisión alcanza ese límite extremo en el momento en que proclama la negación de la poesía, y ese momento aparece cuando la poesía está seriamente amenazada de domesticidad. Así lo antipoético se convierte en el valor supremo de subversión y en el mecanismo utilizado por los verdaderos poetas en defensa de la poesía en peligro, para reconquistar su fuerza liberadora. Mediante lo antipoético se retorna al punto cero, en contacto con la fuente originaria, con el fuego central⁴.

Esto lo entendió perfectamente Chicharro, para quien, «contra la apariencia negativa de esta condición, [...] muchas veces la mixtificación obra en pro y, fuera de la intención del mixtificador, en beneficio de la “invención” artística»⁵. Esta mixtificación nace del cansancio de los tonos, motivos y formas de la poesía tradicional, irónicamente expresado en un poema de Gerardo Diego perteneciente al ciclo lúdico-infantil de *Estribillo* (1919-1921), incluido en *Imagen*, y precisamente titulado «Antipoema»:

Qué pocos cantos sabe el ruiseñor
Se aprenden en seguida Cuéntalos
Ay Señor Señor Señor
En el Paraíso hubiéramos estado mejor⁶

Su maestro Vicente Huidobro, que también se adelantó a Parra en el uso del término *antipoeta*, enfatizaba en 1924: «El gran peligro del poema es lo poético»⁷ (en

³ François Noudelmann: *Avant-gardes et modernité* (Paris : Hachette, 2000), p. 83.

⁴ A. Pellegrini: «La acción subversiva de la poesía», en *La valija de fuego...*, p. 14.

⁵ E. Chicharro: «¿Hasta dónde se contradice Salvador Dalí?», en *Correo Literario*, n° 1, p. 6.

⁶ G. Diego: *Obras completas: Poesía*, Tomo I (Madrid: Alfaguara, 1996), p. 151.

⁷ V. Huidobro: «Manifiesto tal vez», *Obra poética*, p. 1364. Huidobro utilizó la expresión «antipoeta» mucho antes que Nicanor Parra, aunque en otro sentido. Como bien advierte Óscar Hahn: «Mientras el antipoeta huidobriano surge en oposición a la poesía mimética tradicional, el antipoeta parriano no sólo se opone a la

mayúscula en el original). Y allende los Pirineos, Éluard argumentaba en una conferencia de 1946:

A menudo la poesía engendra su peor enemiga, su poetización. Nada hay más horrible que un poema poetizado, donde las palabras se suman a las palabras, para destruir el efecto de la sorpresa, para atenuar la audacia de la sencillez, la cruda visión de una realidad inspiradora e inspirada, elemental⁸.

Este punto de vista permite interpretar adecuadamente la exclamación del padre del Postismo aparecida en un texto de 1947: «¡Muera la Poesía! Y verdaderamente deseamos la muerte de la poesía. Y sin duda alguna acabaremos con ella, daremos al traste con tanta inmundicia»⁹. Muy poco antes de este apóstrofe chicharresco, Georges Bataille escribía en un poemario publicado en 1944: «Me acerco a la poesía; pero para ofenderla»¹⁰. En esta necesidad de sacudirse lo manido y convencional radica también el sentido de la llamada «antipoesía» del chileno Nicanor Parra, quien tomó dicha expresión de los *Apoèmes* (1947) de Henri Pichette (1924-2000), insertos en la tradición surrealista¹¹. Por tanto, la antipoesía parriana es relativamente deudora del ludismo vanguardista, y aunque se aleja de la impostura fósil en que degeneraron los ismos, a la vez rehúye el excesivo tono político del *Canto general* (1950):

LA
POESÍA
MORIRÁ
SI NO
SE LA
OFENDE

hay
que poseerla

poesía tradicional, sino también a la imagen vanguardista del poeta como sumo sacerdote o profeta. Y si el antipoeta de Huidobro habla en un lenguaje inventado y autónomo de la realidad —porque para el creacionista “un poema sólo es tal cuando existe en él lo inhabitual”—, el antipoeta de Parra conversa en el idioma de todos los días y subraya sus lazos con la realidad cotidiana»; Óscar Hahn: *Vicente Huidobro o el atentado celeste* (Santiago de Chile: Lom Ediciones, 1995), nota 8 a pie de p. 47. Sobre este tema, vid. Aurora de Albornoz: «Vicente Huidobro: antipoeta y mago», en *Triunfo*, n° 597, Madrid, 9 de marzo de 1974, pp. 46-47; y especialmente Federico Schopf: *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile* (Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2000).

⁸ P. Éluard: «Hoy la poesía...», *El poeta y su sombra...*, p. 84.

⁹ E. Chicharro: «Posología y uso» (fragmentos), en *Trece de Nieve*, n° 2, Madrid, invierno de 1971-1972, p. 48.

¹⁰ G. Bataille: «Ser Orestes», *Lo arcangélico y otros poemas* (Madrid: Visor, 1999), p. 62.

¹¹ Vid. Henri Pichette: *Apoèmes* (Paris: Granit, 1979).

En nuestra opinión, la antipoesía de Parra participa más bien de una ironía posmoderna en la que prima el juego del lenguaje consigo mismo. Ahondando en la ruptura de las correspondencias entre forma exterior y contenido interno, esta ironía adquiere un carácter retórico cuyo alcance se agota rápidamente, a diferencia de la progresividad infinita de la ironía romántica, esta la cual juega con la obra, con el autor, con el mundo y hasta con el pensamiento en el constante vaivén de la reflexividad¹³. Más allá de la fórmula parriana, la antipoesía supone una de las manifestaciones de la ironía romántica en la dialéctica de los discursos estéticos: revisionistas a la par que regeneradores, los antipoetas entendieron la necesidad de una higienización del arte. Se anhelaba, pues, una poesía más verdadera, más auténtica, tal como Tzara planteó en uno de sus manifiestos:

Yo sé que aquellos que más fuerte gritan en su contra sin saberlo le destinan y preparan una perfección comfortable; —a eso le llaman futuro higiénico.

Se prevé el aniquilamiento (siempre próximo) del arte. Aquí deseamos un arte más arte. Higiene se vuelve pureza diosmío diosmío¹⁴.

Ya en edad avanzada, allá por 1957, el dadaísta vuelve a pronunciarse en los términos que siguen:

Dadá ha intentado, no tanto destruir el arte y la literatura, como la idea que de ellos existía. [...] humillar el arte y la poesía, significaba asignarles un puesto subordinado al movimiento supremo que únicamente puede medirse en términos de vida. El arte, con una A mayúscula, ¿no se inclinaba a ocupar en la escala de valores una posición privilegiada o tiránica que le llevaba a romper todos los lazos con las contingencias humanas? Es en este sentido en el que Dadá se proclama anti-artístico, anti-literario y anti-poético. Su voluntad de destrucción era más bien una aspiración hacia la pureza y la sinceridad¹⁵.

Es propio de la Modernidad que los poetas intenten llevar sus obras hasta el límite de sus posibilidades estéticas, lo que ha dado pie a identificarla con una tendencia

¹² Nicanor Parra: *Artefactos* (1973), incluido en *Chistes para desorientar la poesía* (Madrid: Visor, 1996), p. 131. En esta misma publicación encontramos: «**TODO** [sic]/ ES POESÍA/ menos la poesía»; *vid. ibid.*, p. 129.

¹³ Cfr. Salvador Galán Moreu: «Antipoesía e ironía: una introducción», en *Espéculo*, nº 38, año XIII, Marzo-Junio de 2008; y Rosa Sarabia: «La antipoesía y sus políticas», en *Poetas de la palabra hablada* (Londres: Tamesis, 1997), pp. 50-79, especialmente, pp. 60 *et seq.*

¹⁴ Tristan Tzara: *Siete manifiestos Dadá* (Barcelona: Tusquets, 1972), p. 45.

¹⁵ *Id.*: «Prólogo» a G. Hugnet: *La aventura dadá*, p. 9.

autodestructiva que supuestamente anunciaría el fin del arte (recordemos la tesis de Hegel a propósito de la disolución del arte en la subjetividad humorística)¹⁶. Semejante tendencia se ve acentuada en las primeras décadas del siglo pasado, en las que se abrió un período de desobediencia radical respecto a unos valores estéticos, morales y sociales en crisis. Sin embargo, la gravedad de esta crisis fue en todo caso directamente proporcional a la efervescencia creativa que se experimentó en el período de las vanguardias (luego el pronóstico de Hegel acerca del fin del Arte era erróneo)¹⁷. En España, el crítico Sebastià Gasch (1897-1980), muy vinculado a la vanguardia anterior a la guerra civil, mostró en el artículo «Hacia la supresión del arte» su entusiasmo por aquella época antiartística: «Estem vivint una època meravellosament antiartística. Verge de tota idea estètica, òrfena de tota intenció artística, una multitud anònima elabora cada dia, inlassablement, les seves meravelloses produccions, d'una intensitat y d'un optimisme no igualats per cap artista»¹⁸.

En oposición a la cultura burguesa, las primeras vanguardias inocularon en los escritores el deseo de salir de la literatura misma, fenómeno muy extendido después de Dada¹⁹. En este sentido, el humor supuso *la condición negativa de la poesía*: «para que haya poesía es necesario que el humor haga primero abstracción de la anti-poesía»²⁰. Antipoesía, antiliteratura, antiarte... Fórmulas negativas de una revolución espiritual que debía destruir los conceptos de un arte, de una literatura y de una poesía *serios*. Escribía en 1919 el dadaísta austríaco Raoul Hausmann (1886-1971): «[Los] representantes comerciales de la idiotez moral del estado de derecho hubieran debido vender a precio ruinoso en la conciencia la vigilancia de la risa, de la ironía y de lo inútil, el regocijo de la locura órfica»²¹. También por aquellos años, el español Ortega y Gasset se mostraba convencido de que la mixtificadora burla de sí mismo estaba llamada a ser una de las características esenciales del arte del siglo XX:

el artista de ahora nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo. Porque en esto radica la comicidad de

¹⁶ Cfr. H. Friedrich: *La estructura de la lírica moderna...*, p. 186.

¹⁷ Cfr. J.-E. Cirlot: «La crisis del arte», *Introducción al Surrealismo* (Madrid: Revista de Occidente, 1953), pp. 95-98; y R. Gómez de la Serna: «Gravedad e importancia del humorismo» (1930), *Una teoría...*, p. 208.

¹⁸ Sebastià Gasch: «Vers la supressió de l'art», en J. Brihuega: *Manifestos, proclamas...*, p. 168.

¹⁹ Vid. T. Tzara: *Œuvres complètes : T. I (1912-1924)* (Paris: Flammarion, 1975), p. 614 ; e *id.*: «Tristan Tzara va cultiver ses vices», *ibid.*

²⁰ L. Aragon: *Tratado de estilo* (Madrid: Árdora, 1994), p. 90.

²¹ R. Hausmann: «Panfleto contra la concepción de la vida de Weimar» (1919), en A. González García *et al.*: *Escritos de arte...*, p. 187.

esta inspiración. En vez de reírse de alguien o algo determinado —sin víctima no hay comedia—, el arte nuevo ridiculiza el arte²².

El citado filósofo español era consciente de que esta actitud de los nuevos artistas se debía a la acción de la ironía, tal como hubo anunciado en *El tema de nuestro tiempo* (1923)²³. De hecho, el tantas veces malinterpretado concepto de *deshumanización* fue la expresión orteguiana de ese otro concepto más general que nos legó Schlegel y que incluye el concepto novalisiano de *romantización*²⁴. Aquel mismo año, en las páginas de *La poésie*

²² J. Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética* (Madrid: Alianza, 2000), p. 48. No debe ponerse en duda la importancia del magisterio que Ortega ejerció en nuestras vanguardias. Es sabido que Ortega fue una de las figuras más representativas del grupo de intelectuales conocido con el nombre de Novecentismo o Generación de 1914 (a pesar de que dicho grupo nunca tuvo vocación propia ni misión histórica reconocida), junto a otras personalidades nacidas en torno a 1880 y pertenecientes a los distintos ámbitos culturales (política, ciencia, pensamiento, literatura...): Manuel Azaña (1880-1940), Gregorio Marañón (1887-1960), Manuel de Falla (1876-1946), Eugenio D'Ors —quien promocionó el Noucentisme catalán—, Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), el propio Gómez de la Serna e incluso Juan Ramón Jiménez, entre otros. Dicho grupo propugnaba en lo estético actitudes de ruptura con el pasado, que finalmente no fueron tales debido a su fervor por lo clásico y a su vindicación de la belleza a través de la perfección y el equilibrio formales, rasgos a los que se sumarían la huida del sentimentalismo y de los excesos románticos, la importancia del humor y de la imaginación, sin olvidar la autonomía de la obra artística, lo cual en líneas generales determinaba la concepción del arte como libre juego; *cfr.* Guillermo Díaz-Plaja: *Estructura y sentido del Novecentismo español* (Madrid: Alianza, 1975), p. 16. Algunos autores han planteado la imposibilidad de distinguir claramente entre novecentismo y vanguardia; *cfr.* Jorge Urrutia: *El novecentismo y la innovación vanguardista*, en *Cuadernos de Estudio*, n° 23 (Madrid: Cincel, 1980), p. 49. Quizá resulte significativo que uno de sus miembros más ilustres, el mencionado Eugenio D'Ors, acogiera favorablemente al Postismo, según apunta el número único de *La Cerbatana*. Por otro lado, las ideas de Ortega y Gasset sobre la literatura eran bien conocidas por los postistas, tal como se infiere del segundo manifiesto; *vid.* E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, pp. 298-299. En cierto modo, pudo haber correspondido a la Generación de 1914 filtrar los residuos románticos y modernistas, lo que prepararía el terreno a la llegada de Vanguardia. Sin embargo, la mayoría de novecentistas se decantaron por un vanguardismo moderado, menos radical que el de París, Berlín o Zúrich, según veremos; *cfr.* Juan Chabás: «Capítulo XIII. Los novecentistas», *Literatura española contemporánea 1898-1950*, ed. de Javier Pérez Bazo (Madrid: Verbum, 2001), pp. 259-264. Así pues, la tibieza en los presupuestos estéticos del Noucentisme y su connivencia con el gusto burgués determinaría la más importante proclama de la vanguardia catalana y española, el Manifiesto Antiartístico Catalán (1928); *vid.* Salvador Dalí & Lluís Montanyà & Sebastià Gasch: «Manifiesto antiartístico catalán» (1928), en P. Ilie (ed.): *Documents of the spanish vanguard*, pp. 153-162. Sin duda, el tono de este texto es más severo que el de los ultraístas, quienes apenas pasaron de declarar la voluntad de «un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo.// Respetando la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento, se sienten con anhelos de rebasar la meta alcanzada por estos primogénitos, y proclaman la necesidad de un “ultraísmo”» (en cierto modo, pues, un ultra-noucentisme); *vid.* R. Cansinos-Asséns: «Liminar», en P. Ilie (ed.): *op. cit.*, p. 106. Tal es así que el propio Cansinos-Asséns —incluido muchas veces por nacimiento en la nómina novecentista— reconocía en las páginas de la revista *Cosmópolis*, en 1919, el magisterio ejercido por Huidobro a este respecto: «Huidobro nos traía primicias completamente nuevas, nombres nuevos, obras nuevas; un ultra-novecentismo»; R. Cansinos-Asséns: «Vicente Huidobro y el Creacionismo», en *ibid.*, p. 186. *Vid. ibid.*, p. 190. Asimismo, *vid.* Antonio M. Cubero: «Propósitos para los hermanos del Ultra» (1919), en *ibid.*, p. 111; e Isaac del Vando-Villar: «Manifiesto ultraísta» (1919), en *ibid.*, pp. 119-120. *Vid. infra* «2.2.1. La vanguardia hispánica peninsular: Ultraísmo y Creacionismo».

²³ *Vid.* J. Ortega y Gasset: «VI. Las dos ironías, o Sócrates y Don Juan», *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras Completas*, Vol. 3 (Madrid: Revista de Occidente, 1966), pp. 174-178.

²⁴ Decía el filósofo español que, para satisfacer *el ansia de deshumanizar*, basta «con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida»; *id.*: *La deshumanización del arte*, p. 38.

pure, el abate Brémond (cuyas tesis fueron bien conocidas por los jóvenes poetas del 27) escribía a propósito de la joven creación vanguardista:

Todo poeta se burla de nosotros, pero empieza por burlarse de sí mismo. Con mucha suavidad, por lo común, y sin que asome demasiado. Así también, para que al menos en el alma de los poetas no se torne demasiado desabrida la sal indispensable del humor, aparecen en el momento preciso los niños terribles de la poesía²⁵.

Con la crisis radical de los valores y creencias tradicionales acaecida entre las dos guerras mundiales del siglo XX, emergió un arte saturado de éxtasis paródicos y que, lejos de querer llenar el vacío dejado por aquéllos, cultivó la autocaricatura. Al hacerlo, argumentaba en su día Ferrater Mora, el arte sintió «acaso por vez primera de un modo plenario, la necesidad de que la ironía formara parte del mismo. Entiéndase bien: de que la ironía formara parte del arte no como uno de sus elementos externos y formales, sino como un elemento radical e indesarraigable»²⁶. Por más que —con García Márquez— «la literatura fuera el mejor juguete que se [haya] inventado para burlarse de la gente»²⁷, los poetas de la Vanguardia optaron por derrumbar el elitismo implícito a la idea grandilocuente del Arte, lo que pasaba por ironizar el romántico culto a la personalidad del artista. Al decir de uno de los *enfants terribles* de la poesía, el dadaísta Francis Picabia (1879-1953):

Dadá tiene placeres como todo el mundo. El principal papel de Dadá es verse en los otros. Ya que Dadá excita la risa, la curiosidad o la cólera. Como son tres cosas muy simpáticas, Dadá está muy contento. [...] Dadá está más contento cuando más se ríen de él sin preparación. Siendo el Arte y los Artistas unos inventos muy serios sobre todo cuando esto resalta lo Cómico, venimos a lo cómico para reír. Reímos, pues, para burlarnos de nosotros. Dadá está muy contento²⁸.

Por su parte, el escritor y pintor hispanoargentino Joaquín Gómez Bas (1907-1984) sostenía en su *Elogio del Antipoema* (1940) que sólo el profundo sentido humorístico de la vida puede proteger al poeta de la amargura y la angustia moderna, y que dicho humorismo

²⁵ H. Brémond: *La poesía pura*, pp. 73-74.

²⁶ J. Ferrater Mora: *La ironía, la muerte y la admiración*, p. 34.

²⁷ Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad* (Madrid: Mondadori, 1992), p. 425.

²⁸ Francis Picabia: «Los placeres dadá»; ap. Rosa María Martín Casamitjana: *El humor en la poesía española de vanguardia* (Madrid: Gredos, 1996), p. 22.

(*amargura al revés*) «constituye la esencia, la vibración vertebral del antipoema»²⁹. Este humorismo lo encontramos en la obra postista, cuyos autores aborrecían de los recursos y metáforas manidos de «lo poético» tradicional representado por Juventud Creadora o por aquellas tendencias asequibles desde el punto de vista del gusto burgués:

Entre la sensiblería y las frases-tópico, la facilidad expresiva de las actuales formas libres (una vez dado al traste con metro y rima) y, por otro lado, los recursos —también fáciles— del metro y la rima (cuando éstos no se abandonan), hemos llegado a algo, profundamente despreciable, que llamamos poesía. Es un hecho que el vulgo y el pedante burgués cuando dicen «¡qué poético!» ya han dicho todo en cuanto a sus exigencias y gustos³⁰.

Mediante el juego y el humor, el contradiscurso postista no pretendió otra cosa que hacer *más auténticamente poética* la poesía y la vida (por lo que resulta del todo inexacto asignarle el adjetivo «apoético»³¹). Para ello, los postistas se inspirarían en los motivos del *grotesco*, donde se gestó la Musa moderna en oposición a la Musa tradicional:

La Musa por las paredes
colgada en la rinconera
como murciélago vil
cierra el tiempo con la boca.
[...]
Por la noche está la Musa
recogida en su alcachofa [etc.]³²

Sin duda, es *La pipa de kif* (1919), de Ramón M^a del Valle-Inclán (1866-1936), el más claro (y tal vez indeseado) precedente de la antipoesía postista, basada en la contravención sistemática de los tópicos y de la retórica tradicional³³. Dicha obra marca la

²⁹ Ap. Bernardo Ezequiel Korembli: *El humor: una estética del desencanto* (Buenos Aires: Tres Tiempos, 1984), p. 212.

³⁰ E. Chicharro: «Posología y uso», en *Trece de Nieve*, n° 2, p. 48.

³¹ Este atributo es utilizado por Javier Carbonero: «Vuelapluma sobre una poética de posguerra», en Pilar Celma (coord.): *Mundo abreviado. Lectura de poetas españoles contemporáneos* (Valladolid: Ámbito, 1995), p. 42.

³² Vid. E. Chicharro & C. E. de Ory: «Las patitas de la sombra», *Las patitas...*, pp. 139 y 141. Uno de los nombres propios de la poesía experimental española desde los años 60, José Miguel Ullán (1944-2009), escribía: «¡Musa servil! Sobre tu altar, un huracán de esperma»; José Miguel Ullán: «Ardicia», en *Ardicia (Antología poética, 1964-1994)* (Madrid: Cátedra, 1994), p. 332. Para Mesado Gimeno, la poesía de Ullán reivindica de algún modo la propuesta lúdica, humorística y experimental del Postismo; vid. J. R. Mesado Gimeno: «Miradas retrospectivas sobre el postismo y la poesía de Carlos Edmundo de Ory», en *Fòrum de recerca*, n° 16, Universitat Jaume I, 2011, p. 406.

³³ Digo «indeseado» por la animadversión personal de Chicharro hacia Valle-Inclán, con quien sostuvo una agria polémica durante sus años de pensionado en la Academia de Bellas Artes en Roma. A este capítulo de la biografía de Chicharro me he referido anteriormente; vid. *supra* «2.1.1. Criterios de periodización».

disolución del discurso modernista-decadentista por medio del humor y, en cierto modo, reproduce una actitud afín a la Vanguardia³⁴. En ella, Valle da rienda suelta a un humor expresivo, optimista, exultante de vitalidad y de regocijo burlón, sirviéndose de una sucesión de rimas jocosas con las que va componiendo pequeñas instantáneas de la vida festiva madrileña (el carnaval, el zoológico, el parque del Retiro, el circo...) o estampas cotidianas, a veces domésticas, no exentas de un ligero tono satírico. Al comienzo del poema homónimo leemos estos serventesios en dodecasílabos simétricos (metro que Rubén Darío rescató, quizá a imitación del alejandrino francés):

Mis sentidos tornan a ser infantiles,
tiene el mundo una gracia matinal,
mis sentidos como gallos tamboriles
cantan en la entraña del azul cristal.

Con rítmicos saltos plenos de alegría,
cabalga en el humo de mi pipa Puk,
su risa en la entraña délfica del día
mueve el ritmo órfico amado de Gluk³⁵.

Como parodia de la Musa tradicional, y sin excluir una velada ironía hacia la nueva Musa moderna, cítese también el poema «Aleluya», compuesto de un conjunto de ripiosos pareados eneasílabos cuya forma estribillada recuerda las canciones populares de tradición oral; metro muy poco frecuente en la poesía culta española salvo contadísimas excepciones (una de ellas, la «Canción de otoño en primavera» de Darío, perteneciente a *Cantos de vida y esperanza*, 1905):

Por la divina primavera
me ha venido la ventolera

de hacer versos funambulescos
—un purista diría grotescos—.

³⁴ Vid. P. Aullón de Haro: «El humor en la poesía moderna y contemporánea», en H. den Boer & F. Sierra (eds.): *El humor en España*, en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, n° 10 (Ámsterdam: Rodopi, 1992), p. 216. En palabras de Antonio Risco, Valle-Inclán se dedica aquí «a deformar humorísticamente cuantas formas de la literatura de su tiempo le repugnaban, le parecían ridículas o que sencillamente, y acaso aún estimándolas, le tentaban a la parodia»; A. Risco: *La estética de Valle-Inclán en los «esperpentos» y en el «Ruedo Ibérico»* (Madrid: Gredos, 1966), p. 107.

³⁵ Ramón del Valle-Inclán: *Claves líricas (Aromas de leyenda, El pasajero, La pipa de kif)* (Madrid: Espasa-Calpe, 1976), p. 97. Según parece, el nombre de Gluk designa la realidad, mientras que Gluk hace referencia a su entidad contraria, esto es, la leyenda; vid. Manuel Aznar Soler & Juan Rodríguez (eds.): *Valle-Inclán y su obra (Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán)* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1995), p. 128.

Para las gentes respetables
son cabriolas espantables.

[...] La gran caravana académica
saludo con risa ecuménica.

[...] ¡Pálida flor de la locura
con normas de literatura!

¿Acaso esta Musa grotesca
—ya no digo funambulesca—,

que con sus gritos espasmódicos
irrita a los viejos retóricos,

y salta luciendo la pierna,
no será la Musa moderna?³⁶

El estilo de *La pipa de Kif* recuerda a los poemas incluidos en *El esfuerzo* (1917), de Mauricio Bacarisse (1895-1931), poeta formado igualmente en el modernismo y uno de los organizadores de las veladas ultraístas³⁷. Por citar uno de los serventesios escalonados que conforman «Las máximas de Epicteto» (en su variante construida a partir de la combinación del endecasílabo con el eneasílabo), forma estrófica que entronca con la tradición satírica de la poética provenzal y cuya utilización aislada únicamente se explica en función del efecto jocoso conscientemente buscado por el autor:

y harto de dar saltos y piruetas
de saltimbanqui silogístico
iré a buscar las verdades secretas
en un mar violento y artístico³⁸.

Léanse también los decasílabos aconsonantados (metro asimismo inhabitual en la poesía española, pero magistralmente utilizado por Espronceda en *El estudiante de*

³⁶ R. Valle-Inclán: *op. cit.*, pp. 100-104. Cfr. R. Darío: «Canción de otoño en primavera», *Cantos de vida y esperanza*, pp. 401-404. En mi opinión, algunos versos como «¿Acaso esta Musa grotesca / —ya no digo funambulesca—» y los motivos funambulescos y acrobáticos parecen tomados del poema «Pantomima», que Manuel Machado (1874-1947) incluyó en *Caprichos* (1905): «Se escucha un grito grotesco / y cae en escena Pierrot / de un salto funambulesco. / ¿Por qué no ríe Margot?...»; Manuel Machado: «Pantomima», *Alma / Caprichos / El mal poema* (Madrid: Castalia, 2000), p. 159. Sobre la importancia de la metáfora circense y clownesca de la poesía moderna, *vid. infra* «3.2.3. Coulrofília postista».

³⁷ G. Díaz-Plaja: *Estructura y sentido del Novecentismo español*, p. 216.

³⁸ Mauricio Bacarisse: *Poesía completa* (Barcelona: Anthropos, 1989), p. 126.

Salamanca), que componen, agrupados en sextetos paralelos (AABCCB), el «El príncipe Sainete» (1911):

Es soberano de la alegría,
de amores viejos, de galanía;
tiene de diablos un zaguanete
y cuando pasa cual leve brisa
todos le obsequian con franca risa
porque es el Príncipe Don Sainete.
[...] En borbotones de risa fresca
viste su grácil Musa diablesca
con la mantilla, con los caireles
y con la falda de medio paso,
y ambos le ponen a su Pegaso
una collera de cascabeles.
[...] Es Don Sainete prócer burlesco
y aunque muy noble, muy picaresco.
Desprecia el tedio, reta a la Muerte;
en su manteo siempre embozado,
Goya sublime le ha retratado
entre las sombras de un aguafuerte.

*

Cosas vulgares, cosas grotescas,
muecas estultas y pierrotescas,
que son las flores de tu tablado...
Con tus escenas hemos reído;
lo que tú dices lo hemos vivido;
lo que tú lloras lo hemos llorado.
[...] Tu carcajada bella y jocunda
todo lo invade, todo lo inunda;
la vida seria te importa un bledo.
Tú siempre hieres, siempre desgarras;
has heredado las antiparras
que hace tres siglos usó Quevedo³⁹.

³⁹ *Ibid.*, pp. 83-85. Sabido es que el sainete es una pieza dramática cómico-burlesca de carácter popular que substituyó al entremés entre los siglos XVIII-XX y donde se mezcla representación, canto y baile para divertimento del público en los entre actos. Vid. Patrice Pavis: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología* (Barcelona: Paidós, 1984), s. v. «Sainete». Uno de los personajes altamente tipificados de los que se sirvió este género fue el del cornudo: en este sentido, la referencia a Pierrot («muecas estultas y pierrotescas»), en tanto que recreación francesa de la Commedia dell'Arte italiana (como Arlequín o Polichinela, habilidoso bailarín, además de músico y recitador, más tarde llamado también «payaso Blanco», «Carablanca», «Enharinado» o «Listo», y que precedió al payaso triste, enamorado de la luna), enlaza con la metáfora clownesca del poeta moderno que tanto interesó a los poetas finiseculares del simbolismo-decadentismo francés (Baudelaire, Verlaine, Banville...). Vid. *infra* «3.2.3. Coulrofilia postista».

Asimismo, en *Signario* (1923), Antonio Espina incluye «El bello desconocido», donde las rimas caprichosas y el ritmo caricatural, junto a metáforas atrevidas, componen un remedo grotesco del modernismo al modo de los ejemplos anteriores:

Cual
signo feeral del lívido astral
retrato,
luce su vidente, alma de inocente
serpiente,
el gato.

¡Monseñor El Gato!

Por
raro dolor, de espectro y de flor
de lis,
dormida vigila, despierta rutila
experta pupila
gris.

¡Su Eminencia Gris!

Es
lindo maltés, de mirar finés,
mogol.
Al rondar la Muerte, sus pasos advierte.
¡Salta de la Muerte

Al Sol!

*¿Relámpago,
alcohol?...*

*¿O
luz de resol,*

o

un

*girasol?*⁴⁰

⁴⁰ A. Espina: «El bello desconocido», *Signario* (1923), en *Poesía completa...*, pp. 176-177. También en AA.VV.: *Poetas del novecientos. Tomo I* (Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2001), p. 119. Ha escrito Federico de Onís (1885-1966) a propósito del arte poética de Espina: «Es un arte como el de Quevedo: nihilista, negativo, destructor; arte caricaturesco, de muecas y contorsiones cómicas, muy serias y tristes en el fondo, expresión de la verdad eterna, de nuestra nada vacía y desnuda bajo la faz del artificio y el capricho. La poesía de Espina no es todavía ultraísmo puro, aunque en la negación de lo anterior haya llegado tan lejos como él, porque el pasado —el romanticismo— está en ella de cuerpo presente en la parodia grotesca y el humorismo sarcástico con que intenta huir y evadirse de él»; Federico de Onís: *España en América* (Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1968), p. 270. Remitimos también al estudio preliminar de Eduardo Hernández Cano: «Pie para la poesía de Antonio Espina», en A. Espina: *Poesía completa...*, pp. 7-91.

Valle retomará esta mixtificación de la Musa esperpéntica (en que prevalecen lo grotesco, la energía y lo erótico) con el «Apostillón» a *Farsa y Licencia de la Reina Castiza* (1920):

Mi Musa Moderna
enarca la pierna,
se cimbra, se ondula,
se comba, se achula,
con el ringorrango
rítmico del tango
y recoge la falda detrás⁴¹.

Otro importante aspecto que destaca en la antipoesía vanguardista es el que atañe a la dimensión léxica. Ya no existen palabras en sí mismas más poéticas que otras (o en la terminología de Víctor Hugo, palabras *nobles* e *innobles*), y de la misma forma que *lo poético* convencional se vuelve enemigo de la poesía a los ojos de los nuevos creadores, lo *no-poético* según la preceptiva tradicional podrá ahora ser tratado poéticamente: he aquí la ironía romántica por la que el poeta se eleva sobre el material con que trabaja (sea éste de la mayor nobleza posible) y por la que el Midas de su genialidad hace que todo (hasta el material más innoble) sea susceptible de recreación poética. Ya no existen realidades más poéticas que otras, pues es el poeta, y sólo el poeta, quien las poetiza. Del mismo modo, las palabras no son poéticas más que en función de su adecuación a la intuición de un mundo, de las relaciones que establece en cada caso con los demás elementos del poema y de las especiales necesidades expresivas del conjunto. Todo ello se integra en el proceso de *romantización* por el cual la mirada creativa rastrea en lo finito (objetos y realidades nimias, incluso vulgares) sutiles destellos de lo infinito, lo sublime o lo bello. Por tanto, también en los juegos imaginísticos de las vanguardias subyace el anhelo romántico de la unidad perdida, lo cual hacía exigía liquidar los límites entre objetos poéticos y no poéticos⁴². Ciertamente, aceptamos que hay objetos en cuya estructura fenomenológica se mezclan de tal modo lo perceptivo y lo imaginario que las palabras que los designan parecen evocar más fácilmente una especie de poeticidad latente. Pero tal efecto es una ilusión, pues lo poético no reside necesariamente en las realidades designadas como tampoco en las palabras que las designan, sino en aquel equilibrio perfecto entre una percepción y una expresión especiales que, a través de la intuición poética, son

⁴¹ R. Valle-Inclán: «Apostillón» a la «Farsa y licencia de la reina castiza», en *Tablado de marionetas: para educación de príncipes* (Madrid: Espasa-Calpe, 1995), p. 230.

⁴² Cfr. Fco. Umbral: *Ramón y las vanguardias* (Madrid: Espasa-Calpe, 1978), p. 158.

constantemente generadoras de un sentido que jamás se agota en función extraestética alguna. Algo parecido decía Pierre Reverdy en 1946:

la poesía no está en las cosas, de otro modo todo el mundo la descubriría cómodamente [...] tampoco hay cosas ni palabras más poéticas las unas que las otras, pero todas las cosas pueden convertirse en poesía con el auxilio de las palabras, cuando el poeta logra ponerles encima su impronta. La poesía no está en nada ni en ninguna parte, y esa es la razón por la cual puede ser puesta en todo y en todas partes⁴³.

A partir de esta convicción, los poetas modernos rechazaron todo apriorismo en el escrutinio de un léxico antonomásicamente poético, sirviéndose de metáforas novísimas y de audaces registros. También en España, esta ampliación del campo de visión del poeta quedará particularizada en la desacralización de los lugares comunes y en la aceptación de un léxico antes considerado periférico desde el punto de vista tradicional y que aportaba, no obstante, nuevos valores expresivos adecuados a la intuición del artista. Dámaso Alonso negaba la existencia de un léxico especial poético: «todas las voces pueden ser poéticas o no serlo, según se manejen y con qué oportunidad»⁴⁴. Y es en el contexto de estas ideas donde aparece Juan José Domenchina (1898-1959) para poner las cosas difíciles con su imponderable feísmo verbal, aunque éste bien se aviene con la intención humorística:

«Abdominia (¡!), dispepsia, polisarcia.»
(Diagnóstico moderno.) ¡Es natural!
Rotos cacharros de su ajuar, ¡qué jarcia!
Abulia. Ignavia. Vacuidad mental⁴⁵.

Pero la referencia más célebre a este respecto es Jorge Guillén, para quien la poesía no exige un lenguaje especial y excluyente: «Ninguna palabra está de antemano excluida [...] No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto»⁴⁶. No en vano, será a través del autor de *Cántico* (1928-1950) como el Postismo recibirá esta lección de la

⁴³ P. Reverdy: «Circunstancias de la poesía» (1946), *Escritos para una poética* (Caracas: Monte Ávila, 1977), p. 70. Vid. asimismo *id.*: «Esa emoción llamada poesía» (1950) y «La función poética» (1950), *op. cit.*, pp. 68 y 77, respectivamente.

⁴⁴ D. Alonso: «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado»; *ap.* M. J. Flys: «La lengua poética de Dámaso Alonso», *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea, 1914-39*, Vol. VII (Barcelona: Edición Crítica, 1984).

⁴⁵ Juan José Domenchina: *Obra poética*, Vol. 1 (Madrid: Castalia, 1995), p. 163. Curiosamente, algunos recursos sonoros de Domenchina recuerdan a la poesía postista, como el primero de los «Dos sonetos a mi madre»; *id.*: *El extrañado y otros poemas* (Madrid: Rialp, 1969), p. 19. Llamamos la atención sobre la reseña de Emilio Miró a esta edición de la colección Adonáis; *vid.* Emilio Miró: «Alberti, Domenchina, Ory», en *Ínsula*, n° 291, Madrid, febrero de 1971, p. 7.

⁴⁶ J. Guillén: *Lenguaje y poesía* (Madrid: Alianza, 1969), p. 195

Modernidad⁴⁷. Desde este enfoque, y ateniéndonos al primer manifiesto de 1945, las posibilidades acústicas y rítmicas de las palabras deben prevalecer sobre su valor designativo:

lo romántico, lo débil, lo enfermizo, lo rosa, lo íntimo, lo secreto, lo doloroso, [...] lo heroico, lo lascivo, lo amado, [...] así como el amor mismo, las flores, los crepúsculos, el cielo y las niñas, no son de necesidad material poético; que hay palabras como burro, churro y culo que pueden ser poéticas, entre otras cosas, porque son bellas fonéticamente, así como caca, vaca, nene y nata, [etc.]⁴⁸.

Carriedo suscribirá esta idea en un apunte de su Diario, fechado el 18 de enero de 1949, en el que alude explícitamente al citado manifiesto postista. En dicho fragmento, donde se define la poesía a través de un ejercicio de estilo claramente postista (lúdico, disparatado y humorístico), Carriedo reformula a su modo ese postulado de la Modernidad: no existe —viene a decir— un material poético por antonomasia («nostalgia, amor, muerte, vida, silencio, patria»), ni un material necesariamente incompatible con la poesía («percebe, zafio, berbiquí»), pues lo importante es que sean enunciadas con gracejo y, valga la paradoja, con *pericia* y *casualidad*⁴⁹. A su modo, tan personal y enternecedor, Gloria Fuertes se posiciona en esta misma línea:

Afiliada soy de todo lo afiliable
lo feo lo bello lo dulce lo amargo,
lo común lo horrible lo cursi lo raro,
lo esto lo otro lo tinto lo blanco;
un cardo, un jazmín, una teja, un santo
(si quedan),
un reo, un maldito, un duque, un esclavo;
todo es útil, vale, todo se aprovecha
—de un cuerno te sale una buena percha—⁵⁰.

⁴⁷ Vid. J. M. Polo de Bernabé: «La vanguardia española de los años 40 y 50: El postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 403.

⁴⁸ E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 281.

⁴⁹ G.-A. Carriedo: *Poesía interrumpida*, pp. 163-164. También recogido en Fr. Domingo Calle: *El constituyente imaginario...*, pp. 56-57.

⁵⁰ Gloria Fuertes: «Soy afiliada», *Obras incompletas* (Madrid: Cátedra, 2008), p. 229. La vertiente postista o filopostista de Fuertes ha sido mencionada en numerosas ocasiones por la crítica especializada. Vid., entre otros, Fr. Nieva: «Gloria en su punto», en Gloria Fuertes: *Mujer de verso en pecho* (Madrid: Cátedra, 2008), p. 19; y Melissa Lecointre: «“Juego con fuego pero juego”. Humor et esprit ludique dans la poésie de Gloria Fuertes des années 1950», en Carole Fillière & Laurie-Anne Laget (eds.): *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne (XIX^e-XX^e siècles)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2010), pp. 201-216. De hecho, la propia autora confirmaba su adhesión voluntaria al efímero Postismo del grupo fundacional en el prólogo a su propia antología de su poesía: *Obras incompletas*, p. 27. Como detalle de interés, la madrileña cita a Carlos Edmundo y a los tres principales integrantes de la «segunda hora» (a saber, Ángel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo y Félix Casanova de Ayala) en el poema «Inesperada visita», *ibid.*, p. 51.

En las páginas de la varias veces mencionada *ópera prima* del Postismo, vemos sucederse una extensa serie de palabras pertenecientes a distintos registros antipoéticos, siendo la poesía almidonada del Grupo Garcilaso el objeto de la mixtificación subyacente: «Todos piden mocos dulces/ y con ellos han de hartarse»⁵¹. Incluso un poeta como Blas de Otero, en los antípodas estéticos del Postismo, ironizará a propósito de los trillados motivos de la poesía lírica: «Ah, las palabras más maravillosas, / “rosa”, “poema”, “mar”, / son m pura y otras letras»⁵². Sin embargo, este aparente antirretoricismo no debe identificarse con la antipoesía propiamente dicha, pues el de Bilbao no pretende negar la distinción entre palabras poéticas y no poéticas, sino censurar el anodino estilo de los garcilasistas y ponderar la función extraestética de la poesía social, alejada del principio lúdico y de la contrafactura humorística que constituyen dos condiciones indispensables de la antipoesía como sinónimo de vanguardia. Como colofón a este punto, cito un fragmento perteneciente al irónico «Autorretrato» del ultraísta Guillermo de Torre:

(En los entreactos
con un gesto burlesco
de jugador experto
arrojo sobre los acéfalos
el cubilete de mi léxico)⁵³

⁵¹ E. Chicharro & C. E. de Ory: «Como se dirá más tarde», en *Las patitas...*, p. 79.

⁵² Vid. B. de Otero: «Cartilla (Poética)», en *Que trata de España* (Madrid: Visor, 1977).

⁵³ G. de Torre: «Autorretrato», en AA.VV.: *Poetas del novecientos. Tomo II*, p. 19. Para ilustrar esta relación indisoluble entre antipoesía, humor y juego, resulta obligado aludir a uno de los métodos más característicos del Postismo: el enderezamiento. Vid. *infra* «3.3.4. El enderezamiento postista y la poesía permutatoria de Cirlot».

2.2. CUESTIONES FUNDAMENTALES ACERCA DEL SURREALISMO Y LA VANGUARDIA

*¡Oh Rivas de lo irreal, tus casinos sin
distinción de edad abren sus salas de juego a los que
quieren perder! Es hora, créanme, de no ganar más.
¿Quién está ahí? Ah muy bien: hagan pasar al
infinito.*

LOUIS ARAGON¹

2.2.1. La vanguardia hispánica peninsular: Ultraísmo y Creacionismo

En su conocido estudio sobre los surrealistas españoles, Paul Ilie trae a colación unos escritos en los que Antonio Machado (1875-1939) criticaba el subjetivismo extremo de las vanguardias y denunciaba la incapacidad del arte contemporáneo para tomarse a sí mismo en serio. En ningún caso el neoyorkino se apercibe de la proximidad de la tesis machadiana con los términos empleados por Hegel con relación al humor subjetivo de Jean-Paul o Hoffmann y, especialmente, contra la ironía de Schlegel (tema no ajeno a la poesía del andaluz)². En verdad, las valoraciones del autor de *Campos de Castilla* (1912) resultan especialmente interesantes por cuanto su obra literaria representa, dentro del panorama histórico de nuestras letras, el gozne entre la sensibilidad romántico-simbolista (de la que fue epígono) y las corrientes revolucionarias de la Vanguardia experimental (de la que, pese a su discrepancia, recibiría un influjo atmosférico). Según el hispalense, en la nueva poesía vanguardista, los objetos de la representación y la propia emotividad poética que los sancionaba parecen haberse vaciado de contenidos. Para llegar a esta conclusión, Machado parte del análisis metafórico, pues es precisamente en el terreno de la metáfora y e imagen nuevas donde la vanguardia despliega todo su furor *creativo* (metáforas e imágenes sorprendentes por su alto grado de ilogicidad patética) y *destrutivo* (negación de la metáfora tradicional, cuyo carácter motivado se basa en una similitud aparente)³. Para el de

¹ L. Aragon: *Una ola de sueños* (Buenos Aires: Biblos, 2005), p. 69.

² Ilie prefiere utilizar el término categorial de *lo grotesco*, asociándolo erróneamente al existencialismo; *vid.* P. Ilie: *Los surrealistas españoles* (Madrid: Taurus, 1982), pp. 43 y 48-49. Citamos aquí, como referencias a una introducción en el humorismo machadiano, las obras de Pablo de A. Cobos: *Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética* (Madrid: Ínsula, 1963); *id.*: *Humorismo de Antonio Machado en sus apócrifos* (Madrid: Ancos, 1970); *id.*: *El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena* (Madrid: Ínsula, 1971). Menciónese a colación el estudio de E. Barón: *Lirismo y humor. Manuel Machado y la poesía irónica moderna* (Sevilla: Alfar, 1992). Debe tenerse en cuenta el influjo del romanticismo en ambos autores a través de la Institución Libre de Enseñanza (de base krausista), en la que fueron alumnos; *vid. infra* «3.1.6. Francisco Giner de los Ríos y lo cómico romántico».

³ *Vid. infra* «2.2.7. La imagen poética y el juego de palabras».

Sevilla, toda metáfora carece de valor en tanto no exprese por sí misma contenidos inaccesibles al lenguaje ordinario; dicho de otra manera, la metáfora perdería su razón de ser en la medida en que el lenguaje directo pudiera *efabilizar* plenamente esos mismos contenidos emocionales que aquella trata de expresar (aspecto este que, como sabemos, relaciona metáfora con ironía⁴). Así pues, concluye Machado, el que imagen y metáfora tengan una función específica se debe a que expresan intuiciones no convencionales. Lejos de reducirse a meros cascarones de conceptos ordinarios, deben constituir un medio para crear realidades a las que únicamente accedemos a través de la intuición poética⁵.

Lo que no parecía saber Machado es que con este razonamiento, paradójicamente, estaba expresando una profunda convicción vanguardista. Téngase en cuenta que cuando el hispalense redactó estas ideas (a propósito de un libro del chileno Vicente Huidobro) corrían fechas próximas a febrero de 1916: antes, por tanto, de las grandes obras del poeta creacionista, que por entonces entablaba fecundas relaciones literarias con Reverdy en París, al tiempo que el Cabaret Voltaire de Zúrich paría el movimiento Dadá sin que nada aún avisara de la futura explosión surrealista. Sólo el Futurismo se había dado a conocer en España a través de Gómez de la Serna, si bien Machado asegura en este escrito haberse servido de unos apuntes que él mismo esbozó varias décadas antes. Por tanto, las reflexiones de nuestro poeta universal no han de interpretarse como una censura de los errores y excesos vanguardistas, sino como una advertencia de los riesgos de la experimentación por la experimentación:

Cuando el poeta duda de que el centro del universo está en su propio corazón, de que su espíritu es fuente que mana, foco que irradia energía creadora capaz de informar y aun de deformar el mundo en torno, entonces, el espíritu del poeta vaga desconcertado nuevamente en torno a los objetos. El poeta duda ya de sus valores emotivos, y ante esta desestima del sujeto cae en el fetichismo de las cosas⁶.

Según nuestro autor, la causa de este mal se hallaba en la *honda crisis* de los valores cordiales que por entonces acontecía en el seno de una cultura que relegó la poesía a la condición de mera actividad subalterna o retardada. El poeta vanguardista —en la

⁴ El intento más audaz hasta el momento de relacionar ironía y metáfora en el seno de una teoría estética general corresponde a Monroe C. Beardsley: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace & World, 1958).

⁵ Vid. A. Machado: «Sobre las imágenes en la lírica», *Los complementarios* (Madrid: Cátedra, 1987), pp. 82 y 84.

⁶ A. Machado: «Sobre el empleo de las imágenes en la lírica», *Los complementarios* (Buenos Aires: Losada, 1957), p. 36. Utilizo también esta otra edición porque recoge algunos fragmentos que omite la posterior edición de Cátedra (más accesible al lector español).

interpretación de Machado— se abandona fácilmente al «fetichismo de las cosas» porque carece del elemento patético que toda inspiración genuinamente lírica debe importar. Como consecuencia de un caos de relaciones mecánicas basadas en juguetes intrascendentes, las imágenes experimentales fracasan en su dimensión emotiva, incapaces de crear una realidad plena de sentido poético. En este punto, ciertamente, no resulta difícil distinguir los ecos de la mencionada crítica de Hegel al humor subjetivo:

[Los objetos] se dispersan, se emancipan del lazo cordial que antes los domeñaba, y ahora parecen invadir y acorralar al poeta, perderle el respeto, reírse en las barbas. En medio de una imaginería de bazar, el poeta siente su íntimo fracaso, se ríe de sí mismo y, en consecuencia, tampoco prestará a sus creaciones otro valor que el de juguetes mecánicos⁷.

En cierto modo, es posible afirmar que este escrito de Machado constituye todo un precedente del concepto de *deshumanización del arte* que Ortega y Gasset desarrolló en su homónima obra de 1925 a propósito de los poetas del 27, muy influidos por una vanguardia que, en nuestro país, florecerá a partir de dos yemas fundamentales: el Ultraísmo (bajo el manto solar del Ramonismo) y el Creacionismo.

Auspiciado por la admirable labor mediadora de Górmex de la Serna, y comandado por los poetas Cansinos-Asséns y Guillermo de Torre (1900-1971), el movimiento Ultra se postulaba como la feliz síntesis de los ismos europeos precedentes (especialmente Futurismo y Dadaísmo), si bien, y en último término, la inmadurez poética y la insolvencia teórica de sus fundadores hicieron de aquel esbozado eclecticismo una imitación meramente superficial de las vanguardias rupturistas europeas, lo que no pocas veces

⁷ *Ibid.*, pp. 36-37. Téngase en cuenta, además, que el sevillano se mostraba reacio a la llamada *poesía pura*, que ridiculizó en un poema (atribuido a su heterónimo Juan de Mairena) cuya última estrofa reza: «El niño está en el cuarto oscuro, / donde su madre lo encerró; / es el poeta, el poeta puro / que canta: ¡el tiempo, el tiempo y yo!»; *id.*: *Juan de Mairena*, vol. I, p. 108. *Cfr. ibid.*, p. 111. Así también, el antivanguardismo teórico de Machado reaparece en su posterior crítica al Surrealismo: «De los suprarrealistas hubiera dicho Juan de Mairena: Todavía no han comprendido esas mulas de noria que no hay noria sin agua»; *ibid.*, p. 351. Más elocuentemente aún, en el borrador inconcluso del que debía haber sido su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua encontramos: «En el *Ulises* de Joyce, en un solo momento literario, podemos estudiar todo lo que hoy se llama, con equívoca y desorientadora denominación, superrealismo: una definitiva desintegración de la personalidad individual por acortamiento progresivo del horizonte mental. El sujeto se fragmenta, se corrompe y se agota por empacho de subjetivismo. El desfile vertiginoso de sus imágenes no es ya el fluir de una conciencia, porque estas imágenes, que unas parecen brotar de lo hondo y otras venir de fuera, pretenden valer por sí mismas, no pertenecer a nadie, no guardar relación entre sí; no constituyen de ningún modo un objeto mental que pueda contemplarse, conservando, no obstante, la antipática frialdad de lo objetivo»; *id.*: *Obra. Poesía y prosa*, vol. II (Buenos Aires: Losada, 1997), p. 1022. Por tanto, don Antonio se declaraba refractario al mero «empleo de las imágenes como puro juego del intelecto»; *ibid.*, 1025. Sobre la importancia radical de la imagen en la poesía pura de vanguardia, *vid. infra* «2.2.7. La imagen poética y el juego de palabras».

derivó en la más pueril inconcreción conceptual⁸. Por ello, la mayoría de los estudiosos coincide en destacar como principal valía de este movimiento únicamente su calidad de precedente y, en el mejor de los casos, su labor mediadora dentro de los procesos de renovación estética que desarrollaron los poetas del veintisiete.

En lo que concierne al Postismo, tanto Chicharro como Ory se mostraron abiertamente incómodos ante las acusaciones de mimetismo ultraico por parte de ciertos sectores de la crítica⁹. En verdad, los postistas nunca se dejaron seducir por la escritura caligramática u otras fórmulas de contravención textual que los ultraístas asimilaban — bien que superficialmente— del Cubismo literario. Aunque algunos rasgos característicamente ultraístas, tales como la imagen sorprendente y el hallazgo ingenioso, no serán ajenos al Postismo de Chicharro y Ory, ni tampoco la concepción lúdica del arte o la vindicación enérgica de la juventud. Con todo, aquella «cierta alegría deportiva y despreocupada» del Ultra (en expresión de Dámaso Alonso), en tanto que carente de una auténtica vocación subversiva, no siempre alcanzó —por la topicidad y el mimetismo de la metáfora atlética— los resultados expresivos deseados ni la profundidad o la trascendencia que otros ismos pretendieron alcanzar¹⁰. Las reminiscencias dadaístas son perceptibles en la idea de que «al arte no se le puede exigir nada, sino la alegría de un juego»¹¹. Con todo, hasta el mismo de Torre reconocería en 1925 (al menos tácitamente) que la «polémica espontánea y humorística» del Ultra, sus «*boutades* irreverentes», no fueron más que pálidas imitaciones de la puesta en escena dadaísta y futurista de la que, por lo demás,

⁸ De esta misma opinión es Juan Manuel Díaz de Guereñu: «Ultraístas y creacionistas: midiendo las distancias», *Juan Larrea: versiones del poeta* (Bilbao: Universidad de Deusto, 1995), pp. 58-59. *Vid.*, asimismo, *ibid.*, pp. 50-51. *Cfr.* G. de Torre: «Ultra-manifiestos», en P. Corbalán: *Poesía surrealista...*, p. 55.

⁹ Nada más publicarse el primer número de la revista *Postismo*, aparecían en *El Correo Español* una serie de artículos firmados por un tal Eutrapélicus (encargado de la sección «El rincón de Eutrapelia: El purulento carnaval de los ismos»), que insistirá en la idea de esta emulación. *Vid.* M. I. Navas Ocaña: *El Postismo* (Cuenca: El Toro de Barro, 2000), pp. 40-41. En respuesta, los postistas negarán rotundamente dicha deuda ultraísta en el tercer manifiesto del grupo; *vid.* E. Chicharro: «Tercer manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, pp. 302 y 305.

¹⁰ *Cfr.* D. Alonso: «Una generación poética (1920-1936)», en H. Wentzlaff-Eggebert (ed.): *Las vanguardias en España...*, p. 390; Gloria Videla: *El ultraísmo* (Madrid: Gredos, 1963), pp. 18 y 20; P. Aullón de Haro: *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)* (Madrid: Taurus, 1989), p. 110; Fco. J. Díez de Revenga: *Las Vanguardias...*, p. 22; y J. Pérez Bazo: «La protohistoria vanguardista de la promoción poética del veintisiete», en *Analecta malacitana*, Vol. 18, n° 1, Universidad de Málaga, 1995, pp. 41-74. Más extensamente, *vid.* J. L. Bernal: *El ultraísmo: ¿historia de un fracaso?* (Cáceres: Univ. de Extremadura, 1988). Como muestra adicional de esa vociferada pujanza juvenil del Ultra, *vid.* Pedro Garfias: «La fiesta del “Ultra”» (1919), en P. Ilie (ed.): *Documents of the spanish vanguard*, pp. 122-123; y G. de Torre: «Ultra-manifiestos» (1921), en *ibid.*, p. 137.

¹¹ *Vid.* Juan González Olmedilla: «Mosaico leído por Juan González Olmedilla en la Fiesta del Ultra», en *Grecia*, n° 18, Sevilla, 10 de junio de 1919, pp. 1-3.

pronto renegaron¹². Asimismo, la idea de juventud constituyó en realidad una metáfora de la propia Vanguardia. El Futurismo se centró en la violencia y el fanatismo juvenil que en cierto modo preconfiguraban su carácter protofascista, mientras que el Dadaísmo incidía en los atributos enérgicos y vitales de una liberación destructiva. Por su parte, también el Surrealismo mostrará una *fe sin límites* hacia el «genio» de la juventud, tal como afirmaba retrospectivamente Breton a principio de la década de los cuarenta¹³. En 1928, el parisino españolizado Frédéric Macé escribió sobre la perspectiva artística que también se abriría por entonces en España, pero más concretamente a propósito de una exposición de Francisco Bores (1898-1972), pintor perteneciente a la llamada nueva Escuela de París y asiduo de las tertulias literarias del Ultra madrileño: «Sólo el arte está muerto. Pero un nuevo “sport” ha nacido. [...] Los tiempos poéticos y sublimes han pasado. [...] Para pintar, al presente, es preciso amar la risa y fortalecer el músculo»¹⁴. En este mismo sentido, resulta indispensable citar el «Manifiesto Antiartístico Catalán» (1928), también conocido como «Manifest Groc» (*Manifiesto amarillo*) —y que nada tiene que ver, por cierto, con el *Manifest jaune* (1955) del artista húngaro afincado en París Victor Vasarely (1908-1997)—. Dicha proclama salió a la luz en marzo de 1928 en la revista *L'Amic de les Arts* y un mes después, a petición de Lorca, en el periódico granadino *El Gallo*, el cual daba acogida a textos de jóvenes poetas y escritores. Los firmantes del documento fueron nada menos que el mencionado crítico de arte Sebastià Gasch, el escritor y periodista Lluís Montanyà (1903-1985) y el pintor Salvador Dalí, convencidos de la necesidad de superar el Noucentisme propugnado por Eugenio d'Ors (variante catalanista de la generación de 1914, de corte intelectualista, clasicista y burgués). En el manifiesto se afirma que «la cultura actual de Cataluña es inservible para la alegría de nuestra época»:

nuevos hechos de intensa alegría y jovialidad reclaman la atención de los jóvenes
de hoy. hay el cinema. hay el estadio, el boxeo, el rugby, el tennis y demás

¹² Cfr. G. de Torre: «Gestos y ademanes», *Literaturas europeas de vanguardia* (Sevilla: Renacimiento, 2001), p. 83 *et seq.* Remito en este sentido al texto «Arte nuevo» (1920), firmado por el citado escritor y político Antonio Espina (afín a la vanguardia y en ocasiones cercano al ultraísmo), donde puede leerse: «Al ultraísmo —¿para qué nos vamos a andar con rodeos?— le falta talento [...] está formado por una colección de señores muy simpáticos todos, pero de pocas ideas en la cabeza. Se nutre de escritores faltos de sindéresis o de fracasados de otros sistemas. [...] Pero, si como escuela literaria no es nada, como fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza, nos parece admirable»; *vid.* A. Espina: «Arte Nuevo», en *España*, nº 285, 16 de octubre de 1920, pp. 12-13. Puede verse también en *id.*: *Poesía completa...*, pp. 328-329; y en J. Brihuega: *Manifiestos, proclamas...*, p. 200. Para Cirlot, estaba claro que el Ultra tomó prestado del Futurismo la «brutal jovialidad del deportista», así como su narcisismo fanático y adolescente; *vid.* J.-E. Cirlot: *Introducción al Surrealismo*, p. 86.

¹³ A. Breton: «Situation du Surréalisme entre les deux guèrres» (1942), en *La Clé des champs*, p. 94.

¹⁴ Federico Macé: «El salto mortal», en *La Gaceta Literaria*, nº 29, 11 de marzo de 1928, p. 5. Puede leerse en J. Brihuega: *op. cit.*, pp. 235-241.

deportes. hay la música popular de hoy: el jazz y la danza actual. hay el salón del automóvil y de la aeronáutica. hay los juegos en las playas. hay los concursos de belleza al aire libre. hay el desfile de maniqués [etc.]¹⁵

En realidad, esta promiscuidad hedonista de la nueva juventud que nos remite a la moda ultraica conecta con la idea expresada apenas un lustro antes por el novecentista Ortega y Gasset (interesado más tarde por las tesis de Huizinga y de Buytendijk) acerca de la oposición entre *deporte* (entendido como «impulso libérrimo y generoso de la potencia vital», que el filósofo ligaba al espíritu festivo del siglo XX) y *trabajo* (a saber, todo esfuerzo impuesto desde el exterior y que el madrileño asimilaba a la laboriosidad del espíritu decimonónico):

una vida que encuentra más interesante y valioso su propio ejercicio que estas finalidades antaño ceñidas de simpatía prestigio, dará a su esfuerzo el aire jovial, generoso y algo burlón que es propio al deporte. Disminuirá en lo posible el gesto triste del trabajo que pretende justificarse con patéticas consideraciones sobre los deberes humanos y la sagrada labor de la cultura. Hará sus espléndidas creaciones como en broma y sin darles grande importancia. El poeta tratará su propio arte con la punta del pie, como un buen futbolista. El siglo XIX tiene de extremo a extremo un amargo gesto de día laborioso. Hoy, la gente joven parece dispuesta a dar a la vida un aspecto imperturbable de día feriado¹⁶.

Destaca en este sentido, por citar un ejemplo, la alacridad cinética del poema «Bañistas», en el que su autora, Concha Méndez (1898-1986), exhibe la vertiente lúdica de su poesía de los años 20 con un remate gregueresco:

Horizonte. Espumas.
Azules fríos.

Salteando olas
torsos radiantes,
en líricas danzas
y acrobacias.

Aquella danzarina
del bañador verde...
Aquel gimnasta...

¹⁵ Vid. S. Dalí & Ll. Montanyà & S. Gasch: «Manifiesto antiartístico catalán», en P. Ilie (ed.): *op. cit.*, pp. 159 y 160. Para un acercamiento crítico a dicho manifiesto en el contexto de las renovaciones estéticas de vanguardia y al papel impulsor de Dalí, vid. Joan Maria Minguet Batllori: *El manifiesto amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004).

¹⁶ J. Ortega y Gasset: «IX. Nuevos síntomas», *El tema de nuestro tiempo*, en *op. cit.*, p. 195.

Las olas íntegras
son el mejor columpio¹⁷.

Destáquese también, por su analogía temática bañista, el poema «Oso», perteneciente a *La rosa de los vientos* (1927) de José María Hinojosa (1904-1936), de sesgo más humorístico y quizá pretendidamente más próximo a las tendencias creacionista y surrealista, pero no por ello menos deudor del espíritu ultraico:

Me salté el Panamá a pie juntillas
e hice dos flexiones musculares
sobre la barra fija
del trópico de Cáncer.
[...]
Llegué a la playa a nado
y tuve por escolta
legiones de hipocampos.

Me puse un bañador;
por no esperar al práctico
híceme un distraído
veraneante náutico¹⁸.

Según escribirá también Th. Adorno: «El arte que busca en el juego su salvación de la apariencia se pasa al deporte»¹⁹. Ahora bien, de entre las múltiples actividades lúdicas, el deporte es precisamente la que más recuerda a las ocupaciones prácticas, ya que «cumple la función de acostumbrar a los seres humanos a las exigencias de la praxis, sobre todo mediante la reconversión reactiva del desagrado físico en un placer secundario, sin que noten el contrabando de la praxis»²⁰. En el deporte, en cuanto que una de las manifestaciones de la actual era de pujanza que ha ensalzado la competencia a cotas insuperables (eliminando sus atributos de festividad y hermanamiento), el juego —una vez organizado socialmente— tiende a mercantilizarse y a servir a intereses políticos e industriales. Ha perdido realmente su sentido lúdico, que José Bergamín (refiriéndose a Huizinga) basaba en dos características fundamentales: el desinterés y la gracia²¹.

¹⁷ Concha Méndez: «Bañistas», en AA.VV.: *Poetas del novecientos. Tomo I*, p. 284. Para una panorámica general de la obra poética de esta autora, vid. *id.*: *Poemas (1926-1986)* (Madrid: Hiperión, 1995).

¹⁸ José María Hinojosa: «Oso», en AA.VV.: *op. cit. (Tomo II)*, p. 173.

¹⁹ Th. Adorno: *Teoría estética*, p. 139.

²⁰ *Ibid.*, p. 421.

²¹ Vid. J. Bergamín: *Aforismos de la cabeza parlante*, pp. 38-39. En las últimas páginas de un breve ensayo titulado *Acerca de los límites entre lo lúdico y lo serio en la cultura* (1933), germen de su exitosa monografía *Homo ludens* (1938), el holandés se preguntaba si en nuestra «hiperarticulada, hiperdesarrollada e

En todo caso, la risa operativa del Ultra (utilizada como arma para reafirmar sus propios presupuestos, aunque muchas de las veces quedara reducida en la práctica a una mera burbuja inocua) fue concebida como una «risa vengativa», «risa irrespetuosa [que] abochorna [...] y lapida burlescamente»²². Enfrente de esta risa de depreciación, el Postismo quiso reconquistar una risa alegre, lúdica e indulgente, no tanto inspirada en la juventud briosa y exaltada, como sí en la tierna infancia de los juegos inocentes, del humor benigno y de la abierta imaginación. He aquí el fondo humano del humor postista del cual sólo puede brotar una risa benévola: «risa familiar a las inteligencias sutiles», determinada por una elevada ironía que nos hace bondadosos hacia los demás mortales²³. A este respecto, el escritor Antonio Botín Polanco (1898-1956), gran amigo de Gómez de la Serna, afirmaba en su elocuente *Manifiesto del humorismo* (1951) que este género superior del humor siempre «mezcla a la burla la ternura; al desdén por la miseria humana, la piedad por quien, habiendo sido capaz de soñarse tan alto, se resigna a caer tan bajo; sirve en una misma frase la risa y el llanto»²⁴. Tal era, como iremos viendo, la idiosincrasia del humor postista.

Pero no siempre los militantes del Ultra harán apología de una comicidad hiriente. Sencillo es citar a Vighi o a Puche como ejemplos paradigmáticos de humoristas festivos²⁵. Pero destaca muy especialmente la poesía jovial de un joven que, de no haberle sorprendido la Parca a tan temprana edad (apenas 20 años), seguro habría protagonizado una de las más importantes páginas de la poesía vanguardista de humor en nuestro país.

hiperconsciente» cultura podemos seguir considerando el deporte como un juego: «El juego pierde su despreocupación, su autonomía, su franqueza, y pretende pasar por serio. Se llena de elementos de índole técnica y económica. Dondequiera que reine el concepto de *récord* [...] se rebasa la frontera de lo lúdico»; J. Huizinga: *De lo lúdico y lo serio*, pp. 55-56.

²² Vid. G. de Torre: «Ultra-manifiestos», *op. cit.* Por su parte, del Vando-Villar avisaba: «¡Nosotros tenemos en nuestras manos el porvenir y una sonrisa de desprecio para nuestros enemigos!»; I. del Vando-Villar: «El triunfo del Ultraísmo» (1919), en P. Ilie (ed.): *op. cit.*, p. 118. Pueden verse en la sección de la revista *Grecia* titulada «Arlequiniana: risa, sonrisa, eutrapelia...» (otras veces «Panorama ultraísta: risa, sonrisa y eutrapelia»), además de notas sobre las actividades del grupo, numerosos elogios o caricaturizaciones —según el caso— de personalidades literarias de la época, en función de su afinidad o adversidad con respecto al Ultra: «El tono es muy combativo —señala a este respecto Soria Olmedo—, cercano a las soflamas dadaístas, y muy maniqueo: alabanzas a quien ve con simpatía el movimiento, y varapalo al enemigo»; A. Soria Olmedo: *Vanguardismo y crítica literaria en España*, p. 86.

²³ E. Chicharro: «¿Hasta dónde se contradice Salvador Dalí?», en *rev. cit.*, p. 6. Rememorando la figura del madrileño, decía Crespo: «Recreaba las canciones infantiles, escribía versos para hacer reír, no hablaba [...] mal de nadie»; A. Crespo: «Prólogo» a E. Chicharro: *Algunos poemas*, p. 14. Cfr. G. Carnero: «Apuntes para la historia del surrealismo...», *Las armas abisinias*..., p. 350.

²⁴ Antonio Botín Polanco: *Manifiesto del humorismo* (Madrid: Revista de Occidente, 1951), pp. 90-91. García Gil destaca la ternura como uno de los elementos anejos a la obra narrativa y general de Ory; vid. José Manuel García Gil: «Esta ternura y estas manos libres: los cuentos de Carlos Edmundo de Ory», en *Poemad: revista de poesía*, nº 4, publicado por Musa a las 9, 2012, <http://poemad.com/esta-ternura-y-estas-manos-libres-los-cuentos-de-carlos-edmundo-de-ory-por-jose-manuel-garcia-gil/>

²⁵ Vid. *infra* «2.2.2. Un precedente postista: Francisco Vighi».

Nos referimos a José de Ciria y Escalante (1903-1924), a cuya muerte dos destacados nombres del 27 como García Lorca y Gerardo Diego dedicaron sendos poemas elegíacos²⁶. El festivo y algo pueril «Verbena» (en homenaje al por entonces ultraísta Eugenio Montes [1900-1982]) concluye con esta divertida asonancia:

Las miradas de todas las doncellas
se habían enroscado en mis pies
ADELANTE
El humo de mi pipa pita como un tren²⁷

Otro poema, «Jornada» (igualmente dedicado a un ultraísta, Isaac Vando-Villar [1890-1963]), comienza con una referencia paródica a Campoamor:

Mis ojos se han manchado
de Sol
Todos los ruisseños tienen un libro
Abierto
¿Será de Campoamor?²⁸

En el ambiguo «Angustia» (dedicado a Bacarisse), la yuxtaposición metafórica típicamente ultraísta se inicia con estos versos: «Los árboles gimnastas / que han saltado en la pista / van recogiendo aplausos con el pico»²⁹. Es fácil ver qué estrategias de inversión del sentido juegan en esta composición: la prosopopeya árbol-gimnasta y la consiguiente atribución de dinamismo cinético a un organismo por definición estacionario, la metonimia del contenido omitido «pájaro» por el continente explícito «árbol» en conjunción con la sinécdoque subyacente de la parte «pico» por el todo «pájaro», o la aplicación metafórica de la acción concreta «recoger» a un objeto inmaterial («aplausos»). Otros muchos ejemplos hablan por sí solos: «Los peces humoristas / ensayan en el agua / pinturas puntillistas»³⁰. Estas ocurrencias joviales y más o menos ingenuas contrastan con la hondura que habría estado llamada a ofrecer la poesía de Escalante, si nos atenemos al poema «Anhelo»:

Cantemos en un verso el dolor del mundo,
del mundo pobre y ciego que marcha lentamente.

²⁶ Vid. la carta dirigida a Melchor Fernández Almagro en F. García Lorca: *Obras*, VI: *Prosa*, 2 (*Epistolario*) (Madrid: Akal, 1994), pp. 834-836; y G. Diego: «Sirena», en *Obras completas: Poesía*, Tomo I, p. 35.

²⁷ José de Ciria y Escalante: «Verbena», en *Obras* (Santander: Universidad de Cantabria, 2003), p. 81.

²⁸ *Ibid.*, p. 80.

²⁹ *Ibid.*, p. 88.

³⁰ *Ibid.*, p. 82.

Cantemos optimistas su supremo ideal
y será nuestro arte vigoroso y fecundo
y nosotros, poetas, marcharemos al frente
de la vida a los sonos de una marcha triunfal³¹.

En otros poetas de los años veinte encontramos también referencias a emociones más complejas y matizadas: «Entre el cortejo de tus risas pasa/ mi voz enlutada», suena uno de los «Acordes» rasgados por *Alas del sur* (1926), de Pedro Garfias (1901-1967)³². Asimismo, uno de los poemas «epigramáticos» de Gerardo Diego incluidos en *Imagen* (1922), libro que, aun mostrando ya una aproximación a la poética huidobriana, es más ultraísta (en contraste relativo con la plenitud creacionista alcanzada en *Manual de espumas*, de 1924), contiene estos dos versos: «Una sonrisa irónica / hace juegos de agua con mis lágrimas»³³. Por su parte, el onubense Rogelio Buendía (1891-1969) incluyó en el ultraico *La rueda de color* (1923) el poema «Grito», título que a pesar de su tinte expresionista constituye un elogioso canto a la jovialidad vital desde un estado de carencia:

Quiero cantar sin pausa
líricamente al desgaire,
como quiera hacer mi flauta
al entrar y salir del aire.

Quiero reírme sin sordina,
ampliamente, al sol del estío,
con esta risa divina
de este corazón tan mío.

Quiero bañar el alma en gozo
salvajemente, y saltar,
hasta tirar la angustia al pozo
y el prejuicio echarlo al mar.

Y, entonces, ir por los caminos
con la alegría en la mirada,
la voz llena de blancos trinos
y la sonrisa beatificada,
a decir que la vida es esto:
y el resto,
nada³⁴.

³¹ *Ibid.*, p. 75.

³² P. Garfias: *Alas del sur (Antología 1926-1967)* (Sevilla: Renacimiento, 2008), p. 54.

³³ G. Diego: «Paraguas», *op. cit.*, p. 158.

³⁴ Rogelio Buendía: *Obra poética de vanguardia* (Huelva: Diputación Provincial, 1995), p. 138.

A juicio de Marín Casamitjana, los recursos experimentales del Ultra a menudo resultan gratuitos, desligados de todo contenido mínimamente profundo, mas en la medida en que esos recursos novedosos «adquieren una finalidad expresiva en tanto que reveladores del mundo interior del poeta —matiza la citada autora—, la comicidad de los mismos cobra trascendencia y deviene humorismo»³⁵. Con todo, esta supuesta *trascendentalización* (por la que el humor se llenaría de contenidos y por la que cierta experimentación lúdica, no exenta de elementos patéticos, se haría compatible con una más honda intuición) pocas veces se percibe en los poemas típicamente ultraístas, muy al contrario de lo que sucede en las obras creacionistas³⁶. A nuestro juicio, esta trascendencia le viene dada al Creacionismo por su vertiente romántico-simbolista, de la que nunca renegaron sus autores³⁷. Aquí radica una de las conexiones involuntarias que el Postismo tuvo con el movimiento de Huidobro, especialmente a través de la personalidad literaria de Ory, en quien «el elemento humorístico —a juicio de Cózar— está entreverado con lo trascendente, y el factor lúdico, tanto en el plano formal como de las materias, nos parece fundamental en su obra, pues se sitúa en el plano de la plena trascendencia»³⁸. Aunque el Postismo tampoco se desligaba totalmente de cierta declaración de intenciones proferida por Guillermo de la Torre en el «Manifiesto Vertical», publicado a modo de suplemento del último número de la revista *Grecia* (noviembre de 1920:

Los ultraístas debemos exaltar jubilosamente las calidades pragmáticas del mundo occidental. En nuestro anhelo de un arte abstracto, exultante, dinámico, potencial e inmáculo, hemos borrado el último coeficiente de melancolía romántica que disminuía el valor de nuestra ecuación vital, deviniendo estatuariamente apolíneos y dionisiacamente optimistas³⁹.

³⁵ R. M. Martín Casamitjana: *El humor...*, p. 414.

³⁶ Cfr. Fco. J. Díez de Revenga: *op. cit.*, p. 22. Ya en 1919, Cansinos-Assens destacó en las obras creacionistas de Huidobro (especialmente en *Horizon Carré*, *Poemas Árticos* y *Ecuatorial*), «los rasgos humorísticos, las travesuras verbales, hasta en su forma más elemental: el retruécano», siendo «esa intención de *blague* [...], esa disposición irónica y traviesa» una característica inseparable —en todos los grandes creadores— «de la otra tarea grave y profunda»; *vid.* R. Cansinos-Assens: «La nueva lírica» (1919), en P. Ilie (ed.): *op. cit.*, pp. 176. Si hacemos caso al chileno, al ingenio barroco se suma en el Creacionismo la coloración humorística de Ben Jonson (1572-1637) y de François Rabelais (1494-1553), lo cual indica prospectivamente una fuente de irrigación común con respecto al Postismo; *vid.* V. Huidobro: «Manifeste manifestes» (1925), *Obra poética*, p. 1323. *Vid. infra* «3.1.1. Rabelais y el humor carnavalesco en el Postismo».

³⁷ «Es más —decía Diego en una carta del 24 de junio de 1921—, creo que el poeta creacionista puede ser a la vez romántico y simbolista»; *ap.* J. M. Díaz de Guereñu: «Ultraístas y creacionistas: midiendo las distancias», *op. cit.*, p. 64.

³⁸ «Esa ha sido tal vez su clave —añade el sevillano—: tomarse en serio la actividad del humor y el juego para aprovechar sus valores creativos, y no como vehículo de motivaciones secundarias»; R. de Cózar: «Carlos Edmundo de Ory, narrador», en *Revista Atlántica*, nº 27, 2004, p. 35.

³⁹ Puede verse en Domingo Paniagua: *Revistas culturales contemporáneas II: el ultraísmo en España* (Madrid: Punta Europa, 1970), p. 86.

A menudo, diremos, de un optimismo fanático y de un vitalismo maquinal. Con todo, la ironía romántica se percibe en aquel *dinamismo subconsciente* que, siguiendo al ultraísta Antonio Martínez Cubero, obedecería a una *ley de balanceo* definida en términos idénticos a los utilizados por Schlegel: «*Ultraístas*: se verá en nuestra vida la contradicción. [...] La contradicción, la paradoja, la antítesis, manan de la vida y del amor»⁴⁰. Las imágenes y metáforas del Ultra se definen por una suerte de coherencia juvenil basada en la experiencia gozosa de aquella contemporaneidad (nuevos deportes, cine, música jazz, medios de transporte —sobre el automóvil—, innovaciones arquitectónicas, etc.) que hoy parece pura arqueología. Sus poemas, relicarios de motivos demodés, acaso nos conmueven por la ingenuidad que a nuestros ojos destilan. Pero a fin de contrastar las respectivas temperaturas estéticas y emocionales de las estéticas ultraísta y creacionista, analicemos someramente el poema «Naturaleza extática», perteneciente a *Hélices* (1923), de Guillermo de Torre, con relación al papel mediador del cubismo pictórico:

Un segmento de luna
sobre la bandeja

El corazón de la granada
es un abanico del iris

La guitarra la pipa y el periódico
disecados como loros

Palpando entre el mosaico
el vidrio canta sus reflejos

A través de la ventana bastidor del sol
el viento afina sus cordajes

Desconsolada una guitarra
con las clavijas sueltas
enmaraña su testa⁴¹

⁴⁰ A. M. Cubero: «Propósitos para los hermanos del Ultra» (1919), en P. Ilie (ed.): *op. cit.*, p. 114.

⁴¹ G. de Torre: «Naturaleza extática», *Hélices* (1923), en AA.VV.: *Poetas del novecientos. Tomo II*, p. 21. Existe una edición facsímil del año 2000, publicada en Málaga por el Centro Cultural de la Generación del 27. Más tarde reconocerá de Torre que dicho poema se trata de «un ejemplo de transposición de un cuadro cubista, que por tal motivo aparecía dedicado a Juan Gris»; *id.*: *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid: Visor, 2001), p. 564.

Este poema está dedicado al pintor español Juan Gris (1887-1927), cofundador del Cubismo analítico junto a Pablo Picasso (1881-1973) y a Georges Braque⁴². Y es que, no en vano, los bodegones con guitarra son típicos de los citados cubistas (especialmente del primero):



Juan Gris: *Bodegón con guitarra* (1913)



Juan Gris: *Bodegón con guitarra, libro y periódico* (1919).

⁴² Se comprobará que estas menciones al artista madrileño se remontan a los poemas creacionistas de la primera época huidobriana, a la vez que las referencias cubistas terminaron prodigándose en los poemas de ambos movimientos (Creacionismo y Ultraísmo). Ya en la posguerra, el poeta falangista Luis Felipe Vivanco (1907-1975) tacharía el cubismo de arte deshumanizado por su falta de contenidos; vid. Luis Felipe Vivanco: «El arte humano», en *Escorial. Revista de Cultura y Letras*, nº 1, Madrid, 1940, pp. 141-150. Entendemos que esta crítica no condicionó a los postistas ni favorable ni desfavorablemente.



Juan Gris, *Vista de la bahía* (1921). Adviértase cómo los elementos del exterior y del interior se integran en el mismo espacio.



Pablo Picasso: *Naturaleza muerta con guitarra* (1922)

En el poema de Torre recogido anteriormente, determinadas técnicas como la yuxtaposición de imágenes aparentemente inconexas y que no obstante remiten a un mismo objeto (un cuadro), o el empleo del presente de indicativo (tiempo verbal que transmite cierta sensación de verticalidad), tratan de reproducir poéticamente la perspectiva múltiple del Cubismo, desde la cual habría de consumarse la conjunción de tiempos y de espacios (yuxtaposición y simultaneidad): por un lado, la temporalidad le viene dada al poema por la linealidad de la materia lingüística; por otro, los tropos comparativos (metáfora e imagen) y la disposición gráfica de los versos tienden a presentar

simultáneamente el objeto de recreación poética. En todo caso, la parataxis tropológica de la cual resulta su fragmentarismo parece más bien inspirada, por el impresionismo de las imágenes y por el carácter motivado y concreto de las metáforas implícitas, en la tradición gregueresca de don Ramón (en cuyo universo tropológico «[el] arco iris es la cinta que se pone la naturaleza después de haberse lavado la cabeza», «[el] sillín del piano es el sacacorchos del concierto» y «[las] estrellas de mar son las manos que constatan que el barco se ha hundido», entre otros muchos ejemplos posibles): ventana = bastidor del sol; clavijas sueltas de guitarra = enmarañada testa de una mujer afligida, etc⁴³.

Por lo demás, el poema en cuestión bastaría para justificar sobradamente las acusaciones de Antonio Machado respecto a las imágenes mecánicas de la vanguardia y a la insolvencia emocional de las mismas. A fin de ilustrarlo, demorémonos en el humor decadente de la tercera imagen: «La guitarra la pipa y el periódico / disecados como loros». Directamente relacionada con la ausencia total de amplitud patética, la ironía distanciadora se actualiza por medio del comparativo «como», merced al cual queda objetivada la discontinuidad de la representación. No existe, pues, una imagen propiamente sintética que suponga la identidad de los dos términos de la relación (identidad que, de producirse, constituiría el tercer término de la comparación subyacente). Por la forma en que el *foro* o imaginado (que aquí se corresponde con el segundo término, «loros») modifica el *tema* o comparado (en esta ocasión, un primer término múltiple, «guitarra-pipa-periódico»), lo que aquí resulta es una cosificación caricaturesca de lo vivo («loros disecados»). La función trascendental de la poesía consiste en desvelar la vida secreta de las cosas. Para el poeta, todo está vivo y tiene alma. El acto poético primordial parte de esta certeza metafísica: el

⁴³ Vid. G. Videla: «Antecedentes del Ultraísmo en España. Ramón Gómez de la Serna», *op. cit.*, pp. 15-22 *et seq.* Consciente de esta afinidad, a principios de los sesenta Guillermo de Torre trató de vincular retrospectivamente la greguería ramonista con el Cubismo de Picasso; *vid. id.*: «Picasso y Ramón: Paralelismos y divergencias», *Hispania*, Vol. XLV, nº 4, diciembre de 1962, pp. 597-611. Así, de Torre se adelanta 7 años al artículo de Newberry, quien consideraba *El teatro en soledad* (1912) de Ramón como una traducción teatral del cubismo; *vid. Wilma Newberry*: «Cubism and pre-pirandellianism in Gómez de la Serna», en *Comparative Literature*, nº 21, Eugene (Oregon), 1969, pp. 47-62. Sin duda, Ramón conoció de primera mano los principios estéticos del Cubismo y personalmente a sus protagonistas; *vid. R. Gómez de la Serna*: «Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo», en *Revista de Occidente*, nº 73-74, Madrid, julio-agosto de 1929. Mas, con todo, la relación genética apuntada por de Torre difícilmente se sostiene desde el punto de vista estrictamente literario; *cfr. Alfredo Martínez Expósito*: «Constantes del teatro ramoniano», *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994), pp. 86-88. Sobre las relaciones estéticas del Ultraísmo y Ramón, *vid. José María Barrera López*: «Afinidades y diferencias: Ramón y el Ultra», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 461, Madrid, noviembre de 1988, pp. 29-37. Por último, Martínez Collado considera prácticamente nulas las relaciones de Ramón con el Creacionismo huidobriano, a pesar de la participación en éste de dos poetas como Diego y Larrea, no del todo ajenos al influjo del madrileño; *cfr. Ana Martínez Collado*: «Precursor de lo nuevo: El ultraísmo, el creacionismo, y la generación del 27», *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997), p. 28.

alma del mundo ensarta todo lo ente al collar del ser. Desde semejante perspectiva, el *principium individuationis* únicamente puede ser pensado en referencia a la *concordia mundi* que sustenta la multiplicidad de todo lo existente. He aquí el punto de partida del pensamiento analógico que está en la base de toda operación tropológica y que en la Modernidad no puede desvincularse de la ironía como mediación entre lo finito y lo infinito⁴⁴. Sin embargo, en referencia a los «loros disecados» del citado poema, la deformidad conceptual del objeto aquí representado pareciera querer negar dicho principio. Desde un punto de vista simbólico, el «loro» representa el dinamismo de lo vivo y la belleza de lo aéreo, en oposición a lo estático y terrestre. Pero un loro «disecado» ya no es rigurosamente un ser vivo, si bien tampoco *es* en un sentido cósmico: en tanto que carece de un fundamento necesario, carece asimismo de entidad. Irrisión sin alma, este ridículo artificio, esta enfermiza falsificación parece condenada a figurar entre lo vivo y lo viviente, sin un contenido preciso que lo haga ser querido como objeto de la contemplación. Ni animal ni cosa, supone una doble aberración con respecto al mundo de los objetos y con respecto a la naturaleza. Por todo ello, el tercer término de la imagen (el elemento de síntesis) queda en este caso neutralizado por el adverbio «como», el cual hace estallar el sinsentido. Pero, ¿de qué forma es esto posible? Quiero decir, ¿de qué manera es posible que el *como* —desde antaño el instrumento prioritario del pensamiento analógico— pueda aquí romper el maridaje de los conceptos que está llamado a officiar? La única respuesta es que semejante «como» no es el de la analogía (de la que constantemente se nutre la intuición lúdico-poética), sino el de la razón lógica que, si acepta entrar en el baile de disfraces de la imaginación, lo hace sólo provisionalmente y para revalidar en última instancia su potestad sancionadora con respecto a lo real. Este «como» no hace, pues, sino activar una ironía negativa por cuya acción ambos términos conservan —en su aislamiento y en su hostilidad recíproca— un carácter concreto que anula toda posibilidad de síntesis, siendo precisamente la irreductibilidad de los mismos lo que suscita una cierta comicidad insensible, privada de emoción⁴⁵.

Una valoración muy distinta merece el poema «Guitarra», perteneciente a *Horizon carré* (1917), de Vicente Huidobro:

⁴⁴ «La finitud de las cosas es una ironía y un escamoteo; es decir, la enajenación de la mirada humana en esta finitud es autodesconocimiento o engaño de sí mismo. Lo infinito no se encuentra más allá de lo finito sino en medio de él, en muy inmediata cercanía, aunque siempre sea inaprensible. La acción del artista consiste en hacer aparecer luminoso lo infinito en lo finito. Su acción es la varita mágica que despierta el espíritu oculto»; N. Hartmann: *La filosofía del Idealismo alemán*, Tomo I, pp. 248-249.

⁴⁵ Sobre la importancia del *como* analógico, *vid. infra* «2.2.7. La imagen poética y el juego de palabras».

El silencio	Cada uno cree
Se escondía	vivir
Al fondo	fuera de
Del armario	sí mismo

Dos alas temblorosas
cayeron de sus manos⁴⁶

⁴⁶ V. Huidobro: «Guitarra», *Horizon carré*, en *op. cit.*, p. 475.

de planos. En este sentido, se produce una doble transgresión del contraste *dentro / fuera* (típicamente cubista) con la presentación simultánea de las caras interior y exterior del objeto y del sujeto, respectivamente («Al fondo / del armario» - «fuera de / sí mismo»), dispuestos en paralelo vertical. Los límites se diluyen hasta el punto de que ipseidad y alteridad se confunden, unificándose patéticamente: la música (el alma) se derrama de un continente a otro, fluye libremente, hace vibrar —como las cuerdas de la guitarra— todo el poema, insufla vida a todas las cosas. Esto demuestra la tendencia mística o supraconsciente que Aullón de Haro atribuye al Creacionismo, lo cual, en mi opinión, no supone tanto un alejamiento del onirismo subconsciente surrealista, sino de la intrascendencia —no sólo formal— del Ultraísmo⁴⁷. A diferencia, pues, de los loros disecados de Guillermo de Torre, que no eran ni naturaleza («loro») ni cosa («guitarra», «pipa» o «periódico»), los términos de la imagen sintética huidobriana son ellos y sus contrarios: el hombre es mujer y la mujer, hombre, pero también guitarra, que es ella misma y no obstante mujer, además de nota, etc. Sin duda percibimos en estos versos una intensa corriente emocional («alas temblorosas») inexistente en la mayoría de los poemas ultraístas.

Ambos movimientos fueron los primeros ismos hispánicos integrados en el proceso global de la vanguardia histórica. Debieron por ello constituir dos referencias (bien de identidad, bien de contraste) para un movimiento que, como el Postismo, nacerá en plena resaca de las vanguardias europeas con el propósito de aglutinar, igual que el Ultraísmo, las principales tendencias experimentales que le precedieron. Por tanto, y a pesar de que Chicharro y Ory rechazaran airadamente cualquier deuda contraída con los movimientos españoles contemporáneos, el parentesco del Postismo con las citadas vanguardias debe ser abordado a partir de la confrontación de las premisas estéticas que los sustentan, y no conforme a las controvertidas afirmaciones de sus integrantes, quizá espoleados por una autoexigida originalidad o por una necesidad de renovación estética que, en cualquier caso, constituye la principal seña de identidad de la vanguardia. A dicha *originalidad* se suma la *originariedad* en términos de *pureza*, principio estético donde se encuentra la génesis del «malentendido» orteguiano⁴⁸. En verdad, el *purismo* de vanguardia, lejos de asimilarse al frío esteticismo de las obras decadentistas, tenía mucho más que ver con la concepción del poema en sus elementos líricos esenciales (con especial relación a su componente básico,

⁴⁷ Cfr. P. Aullón de Haro: «Construcción y disolución del sujeto estético-poético moderno», *La modernidad...*, p. 28. Vid. *infra* «2.2.7.4. Misticismo profano y disolución del yo».

⁴⁸ Vid. Vicente Gaos: *Antología del grupo poético del 27* (Madrid: Anaya, 1969), p. 23.

la imagen verbal), y no tanto con aquella incapacidad simpatética aludida por Machado⁴⁹. En tal sentido, la nueva imagen dejaba de ser una mera pieza auxiliar para convertirse en el elemento fundamental de la experiencia poética, dotada de una mayor autonomía con respecto a toda determinación finalista. Los aspectos testimoniales, anecdóticos (narrativos o biográficos) y descriptivos propios de las corrientes sentimentalistas, dejaron de interesar, en contraste con la importancia concedida al elemento puro (la imagen creativa) que se alzaba contra el subjetivismo individualista del romanticismo tardío⁵⁰.

A este respecto, el movimiento Ultra no podía ser una excepción de entre los diferentes programas de la vanguardia: «La imagen es el protoplasma primordial, la substancia celular del nuevo organismo lírico. La imagen es el resorte de la emoción fragante y de la visión inesperada: es el reactivo colorante de los precipitados químico-líricos»⁵¹. Esta metáfora química parece tomada del breve artículo que Antonio Espina (postmodernista abocado al vanguardismo ultra, aunque siempre reacio a toda militancia estética) dedicó en 1926 al concepto de poesía pura:

Tiene, pues, la poesía un principio activo —verdadero alcaloide— que obra como estímulo de emoción, independientemente del argumento y de la sonoridad del poema. En último análisis, este alcaloide, este principio activo, teoría virtual de la poesía, es la «imagen». Reducir todos los elementos poemáticos a la imagen o imágenes, es situar la poesía en la estricta categoría intelectual que le pertenece. La emoción resultante queda, de pronto, equilibrada y limpia de los hibridismos extraños del ritmo, la rima y la conceptualidad verbal [...] La imagen se nos aparece, por consiguiente, como el astral del poema [...] constituye el elemento substantivo y universal de la poesía [...] En ella reside todo el poema. Es clave y acción nerviosa⁵².

⁴⁹ «“Puro” no debe ser comprendido en el sentido químico del “agua pura” destilada, en la que se han eliminado los elementos vivientes para alcanzar la perfecta pureza de la sustancia mineral; sino en el sentido biológico de “pur sang”, cuando el ser manifiesta los caracteres más distintivos, más conformes a sus orígenes, las virtudes más completas y más raras de su naturaleza»; *vid.* R. de Souza: «La poesía y el estado de conciencia», *Un debate sobre la poesía*, en H. Brémond: *La poesía pura*, p. 216. «Poesía pura quiere decir depurada. Y depurar es “purificar”, o sea aislar el cuerpo esencial del producto de los adheridos y materias ajenas. Y es también “apurar” la línea viva hasta lograr su expresión absoluta y única [por medio de la reducción de los elementos poemáticos a la imagen]»; «La poesía pura» (1926), en *Poesía completa...*, p. 355. *Cfr. infra* «2.2.4.1. Grupo organizado y automatismo».

⁵⁰ «Abandonad todo sentimentalismo. El sentimiento no es asunto de palabras, estafadores de todas clases. Imaginad el mundo sin el sentimiento. Qué tiempos más hermosos»; L. Aragon: *El campesino de París*, p. 210.

⁵¹ «Y en ocasiones —continúa de Torre—, como en la ecuación poemática creacionista, es el coeficiente valorador fijo» (el énfasis es mío); «la nueva lírica contemporánea [tiende las más tensas ambiciones líricas hacia la] metáfora novimorfa, la metáfora noviestructural, la metáfora creadora de nuevos equivalentes líricos o ideológicos»; G. de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*, pp. 329 y 333, respectivamente. Asimismo, *vid. id.*: «La imagen y la metáfora en la novísima lírica», *Alfar*, nº 45, La Coruña, diciembre de 1924, pp. 20 *et seq.*; y R. Cansinos-Assens: «La nueva lírica (*Horizon Carré, Poemas Árticos, Ecuatorial*)», (1919), en René de Costa (ed.): *Vicente Huidobro y el creacionismo* (Madrid: Taurus, 1975), pp. 270-274.

⁵² A. Espina: *op. cit.*, pp. 354-355.

De hecho, los poemas ultraístas a menudo constituyen auténticas enumeraciones metafórico-visuales donde confluyen el maquinismo jovial del Futurismo, la intrascendencia dadá y, especialmente, el ingenio gregueresco, junto con la pervivencia de rasgos modernistas (como el cosmopolitismo que tan magníficamente se avino con la referencialidad metonímica de la ciudad moderna por parte de las vanguardias y que bien pudo servir de preparación al elemento maquinista antes mencionado). La yuxtaposición de greguerías se aprecia perfectamente en el «Poema simultáneo», perteneciente a *La sombrilla japonesa* (1924), de Isaac del Vando-Villar, poema cuyo título remite inequívocamente a la expresión —si bien existe cierta polémica respecto a la paternidad de la misma— con que Blaise Cendrars (1887-1961) definió su obra *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), ilustrada por la artista Sonia Delaunay (a la que el propio Vando-Villar conoció en las veladas del Ultra celebradas en 1921 una vez que el matrimonio Delaunay se hubo instalado en España, y a la que dedica uno de los poemas del citado libro):

Los niños dormidos lanzan pompas de jabón
sobre los regazos calientes de las amas de crías.
Los crisantemos se marchitan en el búcaro
extenuados de tantos cumplimientos y etiquetas.
Los mozos de café en lugar de sombreros
llevan ciudades redondas de plata y de cristal.
¡Las noches se relevan para depilar a la luna!
Los payasos envueltos en harina se fríen en el circo.
El fluido de mis poemas apaga las estrellas.
Mis versos de pelotari abollan la Luna.
¡Nos mojamos porque el paraguas celeste
está acribillado de infinitas constelaciones!
El buzo sonriendo nos mostró entre
sus dientes la otra mitad del arco iris⁵³.

La serie metafórica se define por el modo en que las greguerías van sucediéndose libre y lúdicamente, ajenas a toda ilación lógica. Algunas, las más sorprendentes, parecen estar dotadas de una gran fuerza lírica. Otras, en cambio, algo más previsibles y por ello patéticamente menos intensas, no desdicen, con todo, la importancia concedida al elemento

⁵³ I. del Vando Villar: «Poema simultáneo», *La sombrilla japonesa* (Sevilla: Dendrónoma, 1980). Sobre este interesante autor, *vid.* Paulino González & Rogelio Reyes Cano: *Los papeles perdidos de Isaac del Vando (1890-1963). Documentos inéditos de un apóstol del ultraísmo* (Sevilla: Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 2003).

tropológico en cuanto que fundamento de la poesía vanguardista: el encuentro fortuito y sorprendente, elevado a la categoría de *puro* y *gozoso* hallazgo poético. Los ejemplos en el seno del movimiento Ultra son verdaderamente innumerables. Guillermo de Torre destaca en este apartado con poemas como «Pararrayos»:

Un vuelo de miradas acribilla la noche

Cada relámpago
es un ojo de Argos
El viento nos golpea con sus puños
La tempestad dispara sus pistolas automáticas
Las estrellas tocan a rebato

La noche se extravía
y tatea los cuatro puntos cardinales del horizonte
Los tejados inundan sus lagrimales
Descarrila el tren de las horas
La tormenta enciende sus carteles eléctricos

Todos los transeúntes
cambian sus reflejos
se encienden y se apagan simultáneamente
En la pizarra atmosférica
se dibujan los guarismos relámpagos

Epilepsia de las alturas
Dios deposita sus injurias en los pararrayos
Cuándo
el pirotécnico celeste
agotará su stock de cohetes?⁵⁴

Del mismo modo, en el citado *Alas del sur* (1926), afín al ultraísmo y al creacionismo, Garfias dotó a la metáfora de una gran autonomía funcional usándola como componente básico en la construcción poemática:

Por la montaña arriba
el día
 hormiga blanca⁵⁵

Las flores pulsan sus cuerdas

Y los niños

⁵⁴ G. de Torre: «Pararrayos», *Hélices* (1923), en AA.VV.: *Poetas del novecientos. Tomo II*, p. 13.

⁵⁵ P. Garfias: *Alas del sur*..., p. 59.

ruedan las horas
como aros⁵⁶

Clavado en el monte el sol
faro de las nubes náufragas

Y en mis pupilas
tus pupilas ancladas⁵⁷

Las carreteras
han detenido el paso para orar
[...]
La tarde se desangra como un gladiador⁵⁸

Las iglesias ávidas del azul caliente
alargan sus cuellos de cisnes al sol.
Los quioscos gozosos levantan el vuelo.
Y ondean las casas su airón⁵⁹.

En otros casos, como en este último ejemplo, la brevedad de los poemas (favorecida por la introducción del haikú japonés como modelo de las formas sintéticas que se venían prodigando en la Modernidad) también responde al mencionado principio estructural de la imagen y la metáfora nuevas⁶⁰. Rogelio Buendía, perteneciente a la nómina extensa de la Generación del 27 (aquella que incluye a poetas menos consagrados y cuya importancia, en muchos casos, debe ser revisada), cultivó estas formas breves en el ultraísta *La rueda de color* (1923):

La zambra de estrellas
lanzaba sus sonos
en la algarabía
de la noche⁶¹.

Desde el punto de vista formal, esta composición consta de tres hexasílabos (con ritmo anfibráquico en los dos primeros versos) y tetrasílabo en último lugar, lo cual demuestra la atención mostrada por estos poetas hacia elementos técnico-compositivos que

⁵⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 66-67.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁰ Sobre dicho género, *vid.* P. Aullón de Haro, *El jaiku en España. La delimitación de un componente de la poética de la modernidad* (Madrid: Playor, 1985).

⁶¹ R. Buendía: *op. cit.*, p. 135.

introducen variantes novedosas en estructuras aparentemente tradicionales⁶². En este otro ejemplo de Buendía, destaca la fluidez y naturalidad del heptasílabo yámbico, en llamativo contraste con la temática ultramoderna:

Espacio sin espacio
la nueva dimensión
la da el tic-tac isócrono
de nuestro corazón⁶³.

En carta fechada el 22 de junio de 1919, Larrea señalaba que la imagen nueva no se reduce a un mero refuerzo de la expresión, dado que «vive por sí misma y es capaz de abrazarse a otra imagen en movimiento»⁶⁴. Muestra de ello es su poema «Cosmopolitano», del que destacamos las siguientes imágenes:

en sus skis urbanos
bajaban patinando los tranvías,
[...]
Colegiales jóvenes
en las plazas abiertas
jugaban a las cuatro esquinas
con las cuatro estaciones⁶⁵.

La idea de que la imagen moderna es capaz de autoinducirse y de emocionar por sí sola procede de las enseñanzas de Huidobro, quien ejerció un importante magisterio tanto en el poeta vasco como en Gerardo Diego (1896-1987) y marcó el tránsito de la pirotecnia ultraísta a la tropología creacionista, donde las imágenes parecen tener un más largo alcance ontológico y un mayor poder de revelación⁶⁶. También los inicios poéticos de

⁶² De hecho, si nos fijamos en el anterior cuarteto de Garfias (*Las iglesias ávidas del azul caliente / alargan sus cuellos de cisnes al sol...*), veremos que consta de una estructura asonantada de cuatro versos dodecasílabos (con hemistiquios simétricos —hexasílabos con dos variantes rítmicas: trocaico el primero y anfibráquico el resto—, a excepción del último, tetrasilábico) en los que riman los pares.

⁶³ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁴ Juan Larrea: *Cartas a Gerardo Diego. 1916-1980* (San Sebastián: Universidad de Deusto, 1986), p. 93.

⁶⁵ J. Larrea: «Cosmopolitano», *Versión celeste*, en *Poesía y revelación* (Madrid: Fundación Banco Santander, 2008), pp. 10-11.

⁶⁶ Vid. P. Aullón de Haro, «La teoría poética del creacionismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 427, Madrid, enero de 1986, pp. 47-73. Ultraísmo y Creacionismo comparten, sin duda, ciertos presupuestos inequívocamente vanguardistas, como son el rechazo de la mimesis realista, el uso de la imagen fragmentada o las técnicas de disposición tipográfica. No es fácil calibrar las íntimas correspondencias entre la praxis ultraísta y la poesía de Juan Larrea, Gerardo Diego e incluso los americanos Jorge Luis Borges o César Vallejo. A propósito de este último, no parece que *Trilce* (1922) pueda situarse con todo rigor dentro de la órbita de la estética ultraísta, sobre todo si atendemos a que Guillermo de Torre no cultivará su relación con el peruano hasta 1926, año en que éste dirigía junto a Larrea la revista *Favorables París Poema* en la capital gala; si bien tampoco es lícito citar el creacionismo vallejianos (!) como una de las referencias del Ultraísmo. Cfr. P. Corbalán: «La vanguardia en España», *Poesía surrealista...*, p. 19; y Juan-Jacobo Bajarla: *La*

Huidobro estuvieron marcados, como en el caso de los poetas del Ultra, por la alargada sombra del Modernismo tardío (saco amniótico de la vanguardia hispánica, inclusive el Postismo), si bien la inspiración creacionista se nutrió preferentemente de nuestra poesía barroca y de la poética mallarmeana, precursora del Cubismo⁶⁷. Otro botón de muestra sería el poema «Camino», perteneciente a *Poemas Árticos* (1918), también dedicado a Juan Gris (quien un año antes había ilustrado la edición parisina de *Horizon carré*)⁶⁸:

polémica Reverdy-Huidobro. *Origen del ultraísmo* (Buenos Aires: Devenir, 1964), especialmente pp. 40 *et seq.* La diferencia de contraste en el examen balístico de ambas tendencias fue ya anunciado por el propio Gerardo Diego, uno de los componentes del triunvirato creacionista, para quien el Ultraísmo —ya en 1920— sólo contaba con el impulso inicial de renovación, más o menos meritorio, pero sin alcanzar nunca el grado de madurez estética y poética del Creacionismo: «Ultraísmo es voluntad. Creacionismo, afirmación estética... Para los primeros mi simpatía. Para los otros mi admiración»; G. Diego: «Intencionario», en *Grecia*, XLVI, Madrid, 15 de julio de 1920, p. 6. Asimismo, en carta a éste del 31 de mayo de 1919, Larrea intuye que la labor del Ultra era básicamente negativa: al igual que el Futurismo y el Dadaísmo, consistía en destruir «sin pararse a construir»; J. Larrea: *Cartas a Gerardo Diego*, p. 87. A juicio del bilbaíno, no fue el Ultra más que una vanguardia experimental, a pesar de haber querido presentarse como una vanguardia analítica, aglutinadora y sintética. Larrea recurre aquí al mismo razonamiento que Huidobro esgrimió con respecto a la insurgencia dadaísta, cuya labor de higiene poética será imponderable siempre que al trabajo de demolición le siga un planteamiento constructivo capaz de definir la nueva poesía (en este sentido, coincide con los surrealistas); *vid.* Jean Emar: «Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925», *La Nación*, Santiago de Chile, 11 de septiembre de 1925, recogido en R. de Costa (ed.): *op. cit.*, p. 79. Véase, simismo, J. M. Díaz de Guereñu: «Ultraístas y creacionistas: midiendo las distancias», *op. cit.*, nota 65 a pie de p. 69. En cualquier caso, Huidobro siempre mantuvo cierta simpatía por Dadá; mientras que, por el contrario, definía el Ultraísmo como una mera *degradación o mala comprensión* del Creacionismo; *vid.* V. Huidobro: «La littérature de la langue espagnole d'aujourd'hui» (1920), *op. cit.*, p. 1300. Puede verse también el texto traducido en *id.*: «La actual literatura en lengua española», en J. Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas...*, p. 107. Esto le valió ser rebautizado por los ultraístas con el mote «Huidobro el ególatra» y a convertirse en el blanco de los ataques del grupo Ultra a partir del nº 48 de *Grecia*; *vid.* A. Soria Olmedo: *op. cit.*, p. 86. Diego se mostró siempre algo más conciliador, mientras que Larrea terminó rompiendo definitivamente con el grupo Ultra cuya estética fue descrita por el bilbaíno como un «gongorismo con pantalón largo, [...] vano y superficial»; J. Larrea: *op. cit.*, p. 92.

⁶⁷ *Vid.* Norma Angélica Ortega: «El modernismo de Huidobro», *Vicente Huidobro: Altazor y las vanguardias* (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), pp. 70 *et seq.*; y R. de Costa: «Notas para una revaloración del modernismo postrero», en François López *et al.* (coords.): *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Vol. 1, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos / Université de Bordeaux III, Burdeos, 1977, pp. 304-309. Sobre la herencia modernista de la vanguardia española, véase nuestro comentario en *infra* «2.2.4. Polémica en torno a un Surrealismo español». Asimismo, acerca de la ascendencia modernista del Postismo, *vid. infra* «2.2.6.2. Música y euritmia». Sobre las demás cuestiones aludidas, *vid.* J. L. Bernal: «Creacionismo y neogongorismo en la poesía “Adrede” de Gerardo Diego», en J. L. Bernal (ed.): *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993), pp. 43-65; Elsa Dehennin: *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927* (París, Didier, 1962), pp. 251 *et seq.*; y Antonio Blanch: «La estética del cubismo y la poesía pura española», *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa* (Madrid: Gredos, 1976), pp. 230-233. Para un estudio sistemático de la relación entre el Creacionismo y el Cubismo, *vid.* Estrella Busto Ogden: *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista* (Madrid: Playor, 1983).

⁶⁸ Asimismo, a partir de finales de 1916 Huidobro hizo amistad con Picasso, a quien rendirá homenaje en 1932; *vid.* Belén Castro Morales: «Los horizontes abiertos del Cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso», en *Anales de Literatura Chilena*, nº 9, año 9, pp. 149-167.

Un cigarro en el vacío
A lo largo del camino
He deshojado mis dedos

Y jamás mirar atrás

Mi cabellera

Y el humo de esta pipa

Aquella luz me conducía
Todos los pájaros sin alas
En mis hombros cantaron

Pero mi corazón fatigado
Murió en el último nido

Llueve sobre el camino
Y voy buscando el sitio

Donde mis lágrimas han caído⁶⁹

Sin detenernos en los aspectos exegéticos del poema, destacamos desde el punto de vista técnico y de acuerdo con las características propias del cubismo sintético la primacía de la subjetividad del artista y el rechazo de toda reproducción directa de la realidad (ruptura con la concepción mimética del arte), así como la perspectiva poliédrica (ruptura de la perspectiva central única, vigente ésta desde el Renacimiento) y la consiguiente superposición de planos. Estos mismos rasgos se repiten en los poemas dieguinos de *Imagen* (1922), como el titulado «Ángelus»:

Sentado en el columpio
el ángelus dormita

enmudecen los astros y los frutos
y los hombres heridos
pasean sus surtidores
como delfines líricos

Otros más agobiados
con los ríos al hombro
peregrinan sin llamar en las posadas

L a v i d a e s u n ú n i c o v e r s o i n t e r m i n a b l e

⁶⁹ V. Huidobro: «Camino», *Poemas árticos*, en *op. cit.*, p. 537.

Olvido

Nadie llegó a su fin
Nadie sabe que el cielo es un jardín
El ángelus ha fallecido

Con la guadaña ensangrentada
un segador cantando se alejaba⁷⁰

En el poema «Cuadro», perteneciente a *Manual de espumas* (1924), el santanderino vuelve a operar sobre presupuestos cubistas en la elaboración de imágenes, aunque se abstiene de utilizar los recursos tipográficos del poema anterior e integra elementos modernistas, derivados del por entonces aún activo influjo ultra (quizá más visible en la citada obra de 1922)⁷¹:

El mantel jirón del cielo
es mi estandarte
y el licor del poniente
da su reflejo al arte

Yo prefiero el mar cerrado
y al sol le pongo sordina
Mi poesía y las manzanas
hacen la atmósfera más fina

Enmedio la guitarra

Amémosla

Ella recoge el aire circundante
Es el desnudo nuevo
Venus del siglo o madona sin infante

Bajo sus cuerdas los ríos pasan
y los pájaros beben el agua sin mancharla

⁷⁰ Existe un comentario de este poema a cargo de José Ángel Ascunce Arrieta: «“Ángelus” de Gerardo Diego», en *Mundaiz*, nº 37-38, Univ. Deusto, 1989, pp. 113-136. Asimismo, puede verse un estudio comparativo de ambos poemarios en Lidia Neghme Echeverría: «Análisis comparado de *Imagen* de Gerardo Diego y de *Poemas árticos* de Vicente Huidobro», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 41, Santiago de Chile, abril 1993, pp. 99-112.

⁷¹ Cfr. José Enrique Serrano Asenjo, «Las ruinas: poética y herencia modernista en *Imagen* de Gerardo Diego», *Hispanófila*, núm. 101, enero 1991, pp. 37-48. De hecho, el citado poema, dedicado al teórico del Cubismo pictórico Maurice Raynal (1884-1954), remite a los típicos bodegones con guitarra de Gris o Picasso.

Después de ver el cuadro
la luna es más precisa
y la vida más bella

El espejo doméstico ensaya una sonrisa
y en un transporte de pasión
canta el agua enjaulada en la botella⁷²

Más allá del humor lúdico e intrascendente («al sol le pongo sordina»), de menor temperatura emocional y no carente de elementos burlescos (comparación de la guitarra con las Venus anadiómenas y las madonas renacentistas), este poema resulta de la aplicación de una novedosa técnica tropológica que Diego concibió a partir del pluriperspectivismo cubista: la *imagen múltiple*, a saber, aquella que se presta a interpretaciones varias y cuyo desarrollo carece de contenido conceptual preciso⁷³. El modo en que cada imagen suscita la siguiente en ausencia de toda ilación lógica está relacionado con la dimensión rítmico-musical del poema (no muy alejada de las sonoridades modernistas) en cuanto que medio de depuración expresiva y esencialización del lenguaje poético, como se muestra en el poema «Carnaval», perteneciente al conjunto *Imagen múltiple* (1919-1921), incluido en *Evasión*⁷⁴. En este mismo apartado del libro *Evasión*, se prodigan en efusión lúdica imágenes plagadas de motivos infantiles, escolares, deportivos y cósmicos, en un ejercicio ininterrumpido de romantización que denota la presencia constante de una ironía que a su vez opera sobre el punto de vista poético y no pocas veces introduce elementos grotescos:

En la ciudad dormida
salían retozando de la escuela
los signos ortográficos
Y los ángeles de la guarda
en el pico traían las estampas

[...]

⁷² G. Diego: «Cuadro», *Manual de espumas* (1924), en *Obras completas: Poesía*, Tomo I, pp. 191-192.

⁷³ Vid. R. de Costa: «Posibilidades creacionistas: Gerardo Diego», en J. L. Bernal (ed.): *op. cit.*, p. 18. El humor que suele estar presente en la poesía de Diego, por contraste, está prácticamente desaparecido de la poesía de Larrea: «Acabo de desorbitar/ al cíclope solar// Filo en vellón/ de una nube de algodón/ a lo rebelde a lo rumoroso/ a lo luminoso y ultratenebroso// Los vientos contrarios sacuden las velas/ de mis carabelas»; vid. J. Larrea: «Evasión», *Versión celeste*, en *Poesía y revelación*, p. 3. Según David Bary: «Para Larrea, escribir versos no fue nunca un mero juego o diversión»; vid. David Bary: *Larrea: poesía y transfiguración* (Barcelona: Planeta, 1976), p. 93. Es fácil confirmar este juicio con los testimonios personales que recogen las páginas de su diario poético *Orbe*; vid. J. Larrea: *Orbe* (Barcelona: Seix Barral, 1990). Puede verse una selección en *id.: Poesía y revelación*, pp. 143-240.

⁷⁴ Vid. G. Diego: *op. cit.*, pp. al 116-118. Vid. J. L. Bernal: «Poesía creacionista», en J. Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España...*, p. 172; y María Ema: *Lenguaje y símbolo en la poesía creacionista de Gerardo Diego* (México, D.F.: Praxis, 2003).

Los verbos irregulares
brincan como alegres escolares
[...]

A la hora del té
los abanicos bailan un minué

[...]
Todos los astros corren en las regatas
[...]
En el hall del hotel

las playas pelotaris
jugaban al tenis

[...]
Entre mis dedos
ríe el mundo transparente

[...]
Sembrando mis imágenes
me hallaréis olvidado entre la nieve⁷⁵

Al ver a la fragata
todas las chimeneas
se quitan la chistera

He visto en unas redes
los Peces del Zodiaco

Por la noche
cantan los gallos catalépticos
entre los hidroplanos albergados⁷⁶

Una mazurka coja
con peluca y sin dientes
me lo dijo

La carretera
estaba sombreada de cirios⁷⁷

Yo he visto una mujer
modelando su hijo
con una máquina de coser⁷⁸

Esta tarde
tuve el sol en mis dedos

[...]
El profesor de geografía

⁷⁵ Vid. G. Diego: *op. cit.*, pp. 106-111.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 122.

ha encendido una nueva constelación⁷⁹

La dimensión rítmico-musical de la imagen estaba ya presente en sus primeros poemas, como demuestran los pertenecientes a *Estríbillo* (1919-1921), «ensayos más musicales que plásticos —nos dice su autor— Poesía de vacaciones cantada entre siestas perezosas y lejanos ritornelos infantiles», donde se incluye a modo de inicio el elocuente «Estética» (dedicado nada menos que al músico Manuel de Falla):

Estribillo Estribillo Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo

Paso a paso
se asciende hasta el Parnaso
Yo no quiero las alas de Pegaso
Dejadme auscultar
el friso sonoro que fluye la fuente

Los palillos de mis dedos
repiquetean ritmos ritmos ritmos
en el tamboril del cerebro

Estribillo Estribillo Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo⁸⁰

En el poema «Columpio», la disposición gráfica de los versos acompaña el balanceo lúdico-lingüístico en torno a los términos antagónicos expresados por los adverbios de afirmación y de negación:

A caballo en el quicio del mundo
un soñador jugaba al sí y al no
[...]
Bandadas de flores
Flares de sí Flores de no
[...]
Sí No
Cabalga el soñador
Pájaros arlequines

⁷⁹ *Ibid.*, p. 126.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 139.

cantan el sí

cantan el no⁸¹

Son también dignos de ser mencionados los juegos metalingüísticos del políglota «Verbos» (dedicado a Salinas), en los que el tratamiento lúdico del material verbal genera un sinsentido próximo a las canciones infantiles⁸². Éstas también son evocadas en el poema «Barrio», donde las sonoridades y rimas lúdicas contribuye a la visión optimista del mundo que el poeta ofrece a través de una estampa urbana compuesta de imágenes desrealizadoras:

Luz de prendería
para que el alma ría

Aquella bicicleta
jugando a la ruleta

El cascabel de Dios
llama al sol el poeta
[...]
La plaza loca

se ha puesto a jugar al corro

Y el cielo es un gran circo
del que los trapecios cuelgan al unísono
Luz de prendería
para que Dios sonría⁸³

Diego aplicó sus conocimientos técnico-musicales (pues tocaba el piano) a la composición poética (especialmente en lo que atañe al ritmo de las imágenes creacionistas) porque, según él, existe «una traducción casi paralela de los sentimientos en la estructura musical y en la estructura poética»⁸⁴. Sobre la base de este venero musical de la imagen creacionista, Ángel Crespo entendió que la poesía dieguina de vanguardia no distaba

⁸¹ *Ibid.*, p.143.

⁸² *Ibid.*, p. 145.

⁸³ *Ibid.*, p. 146.

⁸⁴ «El autor y su obra preferida», entrevista de Carlos Fernández Cuenca a Gerardo Diego aparecida en el *Correo Literario*, nº 50, Madrid, 15 de junio de 1952, p. 12; ap. J. L. Bernal: *"Manual de espumas". La plenitud creacionista de Gerardo Diego* (Valencia: Pre-Textos, 2007), p. 76. Sobre este tema, *vid. id.*: «*Manual de espumas*: una poética del ritmo y de la imagen» y «La poética del ritmo: un libro musical», *op. cit.*, pp. 59-72 y 73-82, respectivamente; Carlos J. Costas: «Gerardo Diego, poeta de la música», en *La Estafeta Literaria*, nº 594-595, Madrid, 15 de agosto-1 de septiembre de 1976, pp. 29-30; y Jorge de Persia: «La renovación musical del primer tercio del siglo XX», en J. Pérez Bazo: *op. cit.*, pp. 413-438; y, especialmente, Ana Benavides: *Gerardo Diego y la música* (Santander: Universidad de Cantabria, 2011).

mucho de la cultivada por los postistas⁸⁵. Destacaré en este sentido el poema «Cachupín», publicado en el libro *Hojas*, pero susceptible de haber sido incluido —nos dice el propio Diego— en el prelibro *Evasión*, finalmente integrado en *Imagen*. En él vemos los típicos juegos del significante intensificadores de la deformación grotesca prodigada también por los postistas:

Mesas, sillas,
maravillas
y equilibrios de cartón.
Sobre el piano
diluviano
duerme un gato de algodón.

Reza trenos,
roza truenos,
riza trinos de cristal
la garganta
pura y santa
de una diva de arrabal.

Tres jamonas
solteronas
juntan picos de avechuchos.
(Vivarachas,
las muchachas
cuchichean sus escuchos.)

—Baile, baile.
¿Hayle? Hayle.
Suenan el piano. Tatachín.
Y entra en danza
hasta la panza
de madama Cachupín⁸⁶.

No hay más que leer títulos como «Nocturno funambulesco» para apercibirnos de la relevancia estética que adquiere la fusión del motivo modernista (por medio de la alusión al género musical generalmente asociado al romanticismo chopiniano que vemos

⁸⁵ Gerardo Diego «me dio dos sonetos llenos de atrevidas imágenes y de sugerentes aliteraciones que, a su manera, resultaban, con toda seguridad sin que él se lo hubiera propuesto, muy afines a la estética postista»; A. Crespo: «Notas, después del diluvio, para el nuevo viaje de *Deucalión*», en *Deucalión*, n° 0. Por otro lado, el Postismo no podía ser indiferente a los juegos verbales del «Canto VI» de *Altazor* (1931): «Ala ola ole ala Aladino/ El ladino Aladino Ah ladino dino la / [...] / Ola ola el ladino si ladino», etc.

⁸⁶ G. Diego: *op. cit.*, Tomo III, p. 643.

repetirse a lo largo de la obra del poeta⁸⁷) con el jovial humor trópico del ultraísmo (que muy pronto hará compatible con el trascendentalismo lúdico creacionista):

Sobre el silencio terrestre
se abre el blanco circo ecuestre
en el paisaje rupestre
de la luna.
Mis visiones de noctámbulo
acrobatizo sonámbulo
en equilibrio funámbulo
una a una.

La luna en cuarto creciente
es como un huevo esplendente.
Todo el cielo se resiente
de su luz.
Los faroles en hilera
son estrellas de primera,
de segunda y de tercera
magnitud⁸⁸.

Para el del 27, en efecto, la música significaba nada menos que el arte de las imágenes múltiples, y no dudó en asimilarla a los presupuestos estéticos de Huidobro, especialmente en lo que a pureza de contenidos y a economía de medios se refiere⁸⁹. Según el autor de *Horizon carré* (1917) en el célebre epígrafe que abría esta obra:

Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur
donner une vie nouvelle et indépendante.
Rien d'anecdotique ni de descriptif. L'émotion doit naître de la seule
vertu créatrice.
Faire un POÈME [*sic*] comme la nature fait un arbre⁹⁰.

Precisamente esta última consigna es citada por Diego en el texto que portica el conjunto *Imagen múltiple* (1919-1921), igualmente perteneciente a *Evasión*:

⁸⁷ *Ibid.*, Tomo I, pp. 194; Tomo III, sobre todo pp. 573 *et seq.*; pero especialmente la *Ofrenda a Chopin*, iniciada en *Hojas* (cronológica y estéticamente perteneciente al ciclo de *Evasión*), pero que recoge poemas escritos entre 1918 y 1962, en Tomo II, pp. 989-1021.

⁸⁸ *Vid. ibid.*, Tomo I, pp. 64-65.

⁸⁹ Ya que «no quiere decir nada... con palabras podemos hacer algo muy semejante a la música, por medio de las imágenes múltiples»; *id.*: «Posibilidades creacionistas» (1919), en *Obras completas: Prosa*, Tomo VI, Prosa Literaria, Vol. I, p. 169.

⁹⁰ V. Huidobro: *Horizon carré*, en *op. cit.*, p. 417. Véase lo apuntado sobre el precedente romántico de esta tesis estética en *supra* «1.3. Hegel y la ironía romántica».

Imagen múltiple. [...] Imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del organismo autónomo. [...] Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica.

Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo; y se engarzan en una libre melodía de armonías. Poesía —esto es— Creación. [...]

Y que sea el símbolo (—Crear un poema como la naturaleza hace un árbol —dice Vicente Huidobro) el árbol que arraigado misteriosamente —pudor de la técnica— abre sus brazos infinitos y canta en todas sus hojas al son voluble de los vientos⁹¹.

De este modo, se impone en la vanguardia hispánica el ideal de pureza que, también en estos términos, el postista Eduardo Chicharro opondrá al biografismo de los poetas de posguerra: «hoy los escritores [buscan] el interés del público y editores en la biografía, en el estudio histórico y en el ensayo. En poesía, hay que llegar a la poesía pura. En la prosa y en el teatro, a eliminar toda trama narrativa»⁹². Más tarde, en el Tercer Manifiesto del Postismo, se insistirá en conceder a la poesía pura el máximo valor dentro del sistema de referencias estéticas de la citada tardovanguardia, lo cual —sabemos— concuerda con la previa estimación de la música (allá desde el manifiesto de 1945) como modelo de libertad formal: «La música es, de las manifestaciones libres, la más postista, porque es la más abstracta»⁹³. Más adelante, veremos cuál es el sentido de esta ponderación, especialmente en relación con el concepto de eurytmia⁹⁴. Otros muchos serán los aspectos estéticos que el Postismo compartirá con el Creacionismo, según tendremos oportunidad de ver a lo largo de los distintos apartados de la presente investigación en que daremos cuenta de la deuda que Chicharro y Ory contrajeron con la estética surrealista y que, en lo atañente a determinados puntos de especial interés (como son la ironía, la risa vital y la alegría lúdico-creativa), coincide con no pocos fundamentos de la propuesta huidobriana⁹⁵.

⁹¹ G. Diego: *Obras completas. Poesía*, Tomo I, p. 101.

⁹² E. Chicharro: «Carlos Edmundo a machamartillo» (1945), en J. Pont: *El Postismo...*, p. 457.

⁹³ *Vid. id.*: «Tercer manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, pp. 302 y 305; e *id.*: «Manifiesto del Postismo», *op. cit.*, p. 284.

⁹⁴ *Vid. infra* «2.2.6.2. Música y eurytmia».

⁹⁵ *Vid. infra* «3.2.4. Alegría y risa en el Postismo».

2.2.2. Un precedente postista: Francisco Vighi

Fraguada en el postmodernismo literario, la poesía del «jovial malabarista» Francisco Vighi (1890-1962) —así lo llamaba Guillermo de Torre— adquiere para nosotros un interés retrospectivo nada desdeñable, especialmente por su peculiar sentido lúdico y su no menos personal humorismo¹. Siendo por todos conocida la humilde despreocupación de Vighi por la suerte de su propia obra, y a pesar de haber gozado de una gran popularidad en los círculos literarios y culturales del Madrid anterior a la guerra, no será hasta 1959 cuando se publique la primera edición de sus poemas a cargo de la Revista de Occidente, gracias a la insistencia de sus amigos y al tenaz apoyo de su mujer². En opinión de Pérez Bazo, se trata nada menos que del poeta que mejor llevó a su arte «el humor y el juego en tanto que componentes originales de la Modernidad»³. Extraña, por tanto, que los integrantes del Postismo nunca mencionaran a este autoproclamado «cónsul de Palencia», máxime cuando la producción postista de Carriedo (palentino como él) presenta no pocas similitudes con su obra⁴. De entre las principales características de ésta destacamos la espontaneidad de los juegos de palabras, el acopio de metáforas nuevas, los giros paródicos y burlescos, el uso estilístico de los ripios⁵, el cultivo contrafactual de los géneros tradicionales (especialmente el soneto y el romance), la vivaracha musicalidad (como en el romance «A la tía Cecilia», compuesto de versos proparoxítonos⁶), en suma, todos aquellos

¹ G. de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 106.

² De hecho, Federico de Onís le había dedicado elogiosas palabras en su prestigiosa antología de 1934; *vid.* F. de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934), pp. 1053-1056.

³ J. Pérez Bazo: «El Ultraísmo», en *id.* (ed.): *La vanguardia en España...*, p. 124.

⁴ *Vid.* Marcelino García Velasco: «Palencia, un amor de Francisco Vighi (algunas consideraciones acerca de la poesía con materia palentina de este autor)», en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 74, 2003, pp. 230-231. El mencionado palentinismo adquiere en Vighi una reconocible traza irónica que, en puntuales ocasiones, deriva hacia la sátira más mordaz. En dicho autor, el motivo localista no viene determinado por el típico provincianismo diletante, sino por un fosilizado y autoconsciente romanticismo de *lo cursi* (en su acepción ramonista y algo *kitsch*). *Vid.* Francisco Vighi: «Regionalismo: Canción patriótica», «Semana santa en Palencia», «Señores de Palencia», «Para don Pedro, campeón de tresillo, cacique y alcalde perpetuo», «El Darro le dice al Rhin» o «A José Antonio Muñoz Rojas», en *Nuevos versos viejos* (Granada: Comares, 2008), pp. 123, 162-164, 165-166, 167, 220-221 y 253, respectivamente. Con todo, no faltan en su poesía motivos cosmopolitas, aunque a menudo tratados desde un enfoque negativo o desmitificador; véanse, por ejemplo, *id.*: «París» y «Nueva York», *op. cit.*, pp. 112 y 114, respectivamente. Este último representa un verdadero precedente del lorquiano libro de Nueva York, a cuyo autor Vighi dedicó un romance en 1927 (a la postre, dolorosa y sorprendentemente vaticinador); *vid. id.*: «La prisión de Federico», *op. cit.*, pp. 222-224.

⁵ «Aunque ripioso, improviso»; *ibid.*, p. 179.

⁶ «Arrebatadora náyade/ dejaré las matemáticas/ para escribirte en esdrújulo/ una epistolita Horácica», etc.; *ibid.*, pp. 182-183.

rasgos de las formas dionisiacas y pánicas que en gran medida los postistas emularán⁷. A tenor de ello, poemas como el irónico «Caligrama» son de un gracejo incontestablemente postista:

En los montes de las Navas
amatista azul y malva;
cae el tiempo gota a gota.
Hay un pino siempre erecto
y otro pino ya provecto
y un... insecto
y otro... insecto
¡cómo triunfa la alpargata!
Gente fea
chimenea
Yo... siempre sentimental
tú ahora y siempre
veraniega y forestal.
Llega el tren de los maridos
Aburridos
 ¡en ese tren
 no iré yo!
 ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!⁸

También recuerdan al Postismo las atrevidas consonancias y demás juegos del significante desplegados por Vighi en el soneto con estrambote «Omisión-queja-explicación», del que reproducimos las dos últimas estrofas:

Yo en medio de mis bromas y mi zumba
advierdo el limbo que tu frente nimba:
tu nombre no es un nombre que se arrumba,

en el desván, como una vieja bimba.
Pero... abusé del vino y la cachimba
y aquella noche me volví tarumba⁹.

Incluso pueden encontrarse en su obra algunos ejemplos de enderezamiento *avant la lettre*, como al inicio del «Responso lírico al “Chato de la estación”» (que remite al rubendariano «Responso a Verlaine») y la primera estrofa de «Pianola del bar» (remedo

⁷ El palentino se declara «más de Dionisos que de Apolo»; *ibid.*, p. 177; asimismo, pánico: «tiembla en los aires la flauta de Pan», «Maestro. Hoy escucho la pánida flauta», *ibid.*, pp. 207 y 226. Sobre el componente dionisiaco y pánico de la poesía postista en oposición a la tradición apolínea, *vid.* «2.2.10.2. Primitivismo e infancia».

⁸ *Ibid.*, p. 233.

⁹ *Ibid.*, p. 214.

chistoso del machadiano «Guitarra del mesón que hoy sueñas jota»); aunque bien es cierto que estos homenajes paródicos no presentan las típicas similifonías verbales ni los juegos paronomásticos que definen la euritmia ecoica de las emulaciones postistas¹⁰.

En el vitalismo danzante de Vighi subyace una auténtica alegría de vivir, una alegría bulliciosa que, como un inmenso mar, inunda todo:

¡¡Yo quiero vivir!!

La vida sonora, rica, desbordante
¡mar como tú!, fuerza, misterio, amargor.
Como el mar, profunda; como el mar, cambiante
siempre de color¹¹.

Juerguista, actor, músico y folklorista, brillante conferenciante agraciado con el don de la improvisación, poeta vocacional y, no menos significativo, ingeniero de larga incubación (tardó nada menos que 16 años en terminar sus estudios superiores, no tanto por ineptitud o falta de estímulos como por santo amor al ocio)¹². El ocio significa lo contrario-positivo de la ambición interesada, que lo niega (*neg-ocio*). Sólo ociosamente, es decir, dejándose transportar por los *dulces juegos de la vida* (*süßen Spiele des Lebens*) que cantaba Hölderlin, y que bien se corresponden con los divinos juegos del *Alma del mundo* (*Weltseele*), según la reformulación schellingiana del viejo concepto platónico, y dejándose también embriagar de aquel hermoso egoísmo por el que el sujeto se pierde en su voluptuosa interioridad, sólo así —decíamos— gana el poeta su Yo¹³. Recordando

¹⁰ Vid. *ibid.*, pp. 169 y 195, respectivamente. Vid. *infra* «3.4.4. El enderezamiento postista y la poesía permutatoria de Cirlot».

¹¹ Fr. Vighi: *op. cit.*, p. 226.

¹² Sus compañeros de promoción hicieron de él la siguiente semblanza: «Contando chismes del Ateneo, / Fumando en pipa, sentado al sol, / Vemos a Vighi curso tras curso, / Pinta de artista, siempre de humor»; ap. Jesús Castañón Díaz: *Francisco Vighi y su obra*, en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 30, 1971, p. 39. A esta *esquizofrenia* del poeta ingeniero o del ingeniero poeta se refería él mismo en más de una ocasión: «Ingeniero me dicen los poetas, / poeta me dicen los ingenieros»; «exclama Paco Vighi, ese cateto, // que se dice ingeniero en poesía»; «hace vigas y aleluyas»; «[...] este liróforo / que ahora estudia matemáticas / y geología y física / y un poco de cinemática»; Fr. Vighi: *op. cit.*, pp. 64, 257, 213 y 182, respectivamente. Aun con todo, no dejaba de considerarse a sí mismo y por encima de todo «poeta muy poeta»; *ibid.*, p. 95.

¹³ Vid. Fr. Hölderlin: «El ocio» [*Die Musse*], *Poemas*, p. 108-111; y Fr. Schelling: *De l'âme du monde: Une hypothèse de la physique supérieure pour l'explication de l'organisme général* (París: Rue d'Ulm, 2007). Para este último, la Filosofía del Yo (de su primera etapa) y la posterior Filosofía de la Naturaleza se resuelven en la Identidad. Tal como pronunció en sus «Discursos sobre la relación de las Artes Plásticas del con la Naturaleza» (1807): «L'esprit de lanature n'est opposé à l'âme qu'en apparence; en soi, il est l'instrument de sa manifestation; il produit, à la vérité, l'opposition des choses, mais seulement afin que l'essence seule puisse apparaître comme la plus haute douceur et l'harmonie de toutes les forces»; *id.*: «Discours sur les arts du dessin dans leur rapport avec la nature», en *Écrits philosophiques (et morceaux propres à donner une idée générale de son système)* (París: Joubert, 1847), p. 260. Puede verse en su edición castellana, *id.*: *El «Discurso de la Academia»: sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza*

asimismo aquel elogio de la vida ociosa que Schlegel realizara admirablemente en uno de los capítulos de su novela *Lucinde* (1799): «¡Oh, ocio, ocio! Eres el aire vital de la inocencia y del entusiasmo; te respiran los bienaventurados, y bienaventurado es quien te posee y te guarda, ¡oh tú, la más sagrada joya!, único fragmento de semejanza con los dioses que aún nos quedó del Paraíso»¹⁴. Partiendo de que la diligencia y el provecho son «los ángeles de la muerte con espada de fuego que impiden al hombre volver al Paraíso», únicamente el ocio, cultivado hasta «convertirlo en arte y ciencia, incluso en religión», nos protege contra la ambición de progreso que atañe a los principales de la vulgaridad¹⁵. En este sentido, la única «Norma» que Vighi aceptaba fue la de aquella felicidad que dimana de la vida sencilla y ociosa, en modo alguno ligada a intereses materiales o a presunciones dogmáticas:

Ni negocio
ni sacerdocio.
¡Ocio!
Odio al beocio
y un gesto feo
al filisteo.
Quiero seguir feliz, hoy como ayer,
con mi pipa, mi perro y mi mujer¹⁶.

Era el palentino una especie de goliardo moderno cuyo estilo de vida recuerda el vitalismo tabernario y juerguista de los vagantes medievales: «alegres, cachondones», según reza —originalmente en latín— uno de los cantos goliárdicos conservados en nuestros días¹⁷. Decía Vighi:

(1807) (Madrid: Biblioteca Nueva, 2004). Aún antes, en «Sobre el verdadero concepto de la Filosofía de la Naturaleza y la forma adecuada de resolver los problemas que plantea» (1801), decía: «yo no admito la existencia de dos mundos diferentes, sino única y absolutamente la de *uno* en el que todo se halla comprendido, incluso lo que en la conciencia común se opone en calidad de naturaleza y espíritu»; *id.*: *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, pp. 275-276. A propósito del Alma del mundo, *vid.* Helmut Fricke & M^a M. Comellas Aguirrezábal: «Weltseele und Waldeinsamkeit: la filosofía de la naturaleza y el romanticismo», en *mAGAzin*, n^o 16, 2005, pp. 50-55. Sobre la relación del pensamiento romántico-idealista con el platonismo, *vid.* Jean-Louis Vieillard-Baron: *Platon et l'idéalisme allemand (1770-1830)* (París: Beauchesne, 1979)

¹⁴ Fr. Schlegel: «Idilio sobre el ocio», *Lucinde*, p. 31.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 33 y 34.

¹⁶ Fr. Vighi: *op. cit.*, p. 144. Cito a colación unos versos que reproducen la fina ironía saliniana de *Seguro azar* (1924-1928): «Me llama un ocio, un quehacer / de no hacer nada, de estarse / como agua pura [...] / Un ocio / tan hondo que yo ya sé / que lo que tengo empezado / se cumple en el no acabar, / su sínfin tiene perfecto, / no se va, ya de tan claro»; Pedro Salinas: «Quietud», en *Poesías completas* (Barcelona: Lumen, 2007), p. 127.

¹⁷ Recogido por Ricardo García-Villoslada: *La poesía rítmica de los goliardos medievales* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975), p. 55.

Cuando en la taberna estamos,
 no nos cuidamos de la tumba,
 sino que nos lanzamos al juego
 y nos afanamos en él.
 [...]
 Con la bebida se enciende la chispa del alma,
 lleno el corazón de néctar se eleva a las alturas.
 Y me es más agradable el vino de la taberna
 que el que mezcla con agua el copero del prelado¹⁸.

Se sabe que fue un bromista precoz. Cuando sus chanzas infantiles le acarreaban algún que otro contratiempo en la escuela, el pequeño Vighi, haciendo gala de un inusual desparpajo, trataba de justificarse ante su madre con el siguiente argumento: «A un chiste oportuno hay que sacrificar la carrera, el porvenir, lo que sea, la vida misma incluso»¹⁹. Amigo de los joviales encuentros, vivió la época dorada del Madrid de las tertulias (Pombo, Café Gijón, Café Lyon, Gato Negro, Nuevo Levante...), a las que dedicará algunos de sus memorables poemas²⁰. Entusiasta de las fiestas populares, acostumbraba Vighi a afinar su ingenio en socarronas rimas e imágenes que de algún modo captaran los momentos fugaces de la vida sencilla de las gentes, tal como demuestran sus abundantes composiciones lírico-festivas²¹. Esto explica que muchos de sus poemas, según fueran escritos con ocasión de una boda, un suceso familiar, un banquete, una felicitación navideña, etc., parezcan integrarse dentro del género de la poesía circunstancial. En ellos, sin embargo, el tratamiento de los asuntos placenteros viene acompañado de un sutilísimo sentimiento elegíaco, como si el elogio de la vida festiva entrañara el lamento por la caducidad de esos pequeños placeres que dan solaz a la existencia. Oda y elegía — opuestos coincidentes — se conjugan, en un tono alejado de los géneros clásicos. Cuando el poeta canta las cosas mínimas y los placeres cotidianos que componen la verdadera

¹⁸ Este canto goliárdico está recogido por L. A. de Villena: *Dados, amor y clérigos. El mundo de los goliardos en la Edad Media europea* (Madrid: Cuspa, 1978), p. 186.

¹⁹ Vid. J. Castañón Díaz: *op. cit.*, p. 38.

²⁰ Vid. Fr. Vighi: «Tertulia de Pombo» y «Felicitación a la tertulia del Lyon», *op. cit.*, pp. 51-52 y 125-127, respectivamente. Ignoramos si en alguna de ellas se encontró con otro de los asiduos a la cripta del Pombo, el poeta Eliodoro Puche (1885-1964), también formado en el modernismo, amigo de las tabernas madrileñas donde se celebraban las tertulias de las primeras vanguardias. Conoció personalmente a Valle-Inclán y a Ramón Gómez de la Serna, entre otros. Antonio Espina escribió de él en 1961: «Puche, con su aire bohemio, inveterado noctámbulo, cordial y humorista, formaba parte de aquel grupo de “gente conocida” que daba singular y grato estilo a la vida madrileña»; *ap.* Fco. J. Díez de Revenga: *Eliodoro Puche. Historia y crítica de un poeta* (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1980), p. 24. Si bien, más que humorista, Puche se mostraba — en palabras de un contemporáneo — «irascible, reía sarcástico y discutía con mordacidad hiriente»; *ap.* Juan Guirao y José Luis Molina: «Prólogo» a Eliodoro Puche: *Antología general* (Murcia: Editora Regional de Murcia, 1983), p. 10.

²¹ Vid. Fr. Vighi: «Las ventas de la Pernía», *op. cit.*, pp. 85-87.

sustancia de nuestro existir, llamando la atención sobre su carácter efímero, nos recuerda a golpe de ripio que también nosotros somos mortales. ¿No es acaso la oda una elegía al revés?²²

Vighi se pone a la altura de los grandes maestros de humor. Porque no todo fue dichoso en la vida personal de nuestro poeta. Huérfano de padre desde muy niño, en 1936 se vio obligado a huir de un grupo de falangistas que asaltaron la finca familiar de Macintos (Palencia) para rendirle cuentas por sus amistades con Azorín, Azaña, Pérez de Ayala, Unamuno, Valle, Ortega... Más tarde entrará en prisión como preso particular del General Mola (1887-1937) en Valladolid, lo que paradójicamente terminó salvándolo²³. Este contraste entre la alegre disposición de su naturaleza anímica, su visión a la vez gozosa y elegíaca de la vida cotidiana y los lances menos venturosos de su biografía configuraron un humorismo que, como el de los postistas fundacionales, supone una síntesis de dolor y júbilo, de profundidad e ingravidez danzante²⁴. Y si en cierta ocasión nos dice con vehemente desencanto «¡Sólo el que sufre vive y el que camina llega!/[...]/ En odio, sangre y lágrimas, este mundo se anega»²⁵, no tarda en encontrar siempre la manera de invertir estas pasiones negativas y «[dar] garrote al llanto / con un alegre cantar»²⁶. Incluso cuando el motivo de inspiración es una pasión doliente, como en el poema «Melancolía», el sujeto toma distancia para descomponerla irónicamente e intuir la carencia de objeto del juego universal que todo lo relativiza: «¡En fin!, no hay nada serio;/ ni la guardia civil,/ ni un cementerio»²⁷.

En cierto modo, resultaba inevitable que su personalidad poética desentonara con la tediosa e impostada gravedad del arte y la cultura oficial en España, contraste aún más riguroso en el caso del enfrentamiento que el Postismo sostuvo con el patriotismo de Juventud Creadora y con el existencialismo agónico de los espadañistas²⁸. Así, en el irónico poema «La última felicitación» encontramos:

El arte es turbio y espeso.

²² Coincido con Trapiello, para quien la poesía de Vighi es elegíaca en la medida en que soporta, más allá de toda broma ingeniosa, una profunda conciencia de pérdida; *vid.* Andrés Trapiello: «El noveno poeta español», prólogo a Fr. Vighi: *op. cit.*, p. 14.

²³ Este trasunto vital es recogido por el autor en el «Romance del río Pisuegra», donde encontramos esta elocuente serie léxica dominada por la palabra «prisión», que no sólo remite a una metáfora más o menos tradicional: *otoño, niebla, ahogar, penas, hojas y ramas secas, plañir de estrellas, oscuras siembras, páramos, llantos, procesión de agua y silencio, brumas, llanto amargo, lágrimas...* *Vid. ibid.*, pp. 80-82.

²⁴ *Vid. infra* «3.2. La alegría postista».

²⁵ Fr. Vighi: *op. cit.*, 188.

²⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁷ *Ibid.*, pp. 44-45.

²⁸ *Vid. supra* «2.1.3. El Postismo y las estéticas de lo serio».

Sin sonrisa, musa y rosa.
Hay que apresurar el paso,
inscribirse en El Ocaso
y morirse y a otra cosa²⁹.

Porque no hablas, no razones y no escribes
 porque vives
 siempre serio, siempre adusto,
 porque miras con disgusto
 a las cosas y las gentes
 sonrientes
 y así vives en el mundo.

³⁰ «Siempre pondrán mala cara/ Sancho, el cura y el barbero,/ pero para/ los locos es el sendero», tomados del juanramoniano «Alegra titiritero» que el dramaturgo modernista Gregorio Martínez Sierra (1881-1947) incluyó en su *Teatro de ensueño* (s.n., 1911), p. 97.

quieres que te reverencie por profundo;
pero en cambio tú supones que estoy loco,
porque dices que hablo mucho y hago poco;
soy absurdo e inconsciente
porque voy contra corriente,
y murmuras con desprecio, es un romántico,
algo siente, poco piensa, nada sabe,
y otra vez te pones grave...;
...yo a los vientos doy mi cántico,
así alegre mi camino...
y tú sigues con tu paso de bovino.
El estar solemne y mudo todo el día
no vacilas en llamar FILOSOFÍA,
mas yo invoco mi alegría
que se ríe de amenazas y de leyes
y prefiero las alondras a los bueyes.
Para el huerto que hay en mi alma y que amo tanto
y el tesoro de mi risa y de mi canto
siempre tienes, hombre estatua,
un desdén en tu mirada fría y fatua.

Hombre frío, silencioso, adusto y grave,
no habla, canta, ríe y llora el que no sabe,
que callar mejor que tú lo hace una peña.
Mas si es cierto que cavilas mucho y hondo
y así callas... ¡Qué negruras en el fondo
de tus grandes cavernosos pensamientos!
¡Vergonzante de tus propios pensamientos!
No comprendes mis extrañas inquietudes,
ni perdonas que no admire tus virtudes,
que desprecie muchas cosas respetables
y respete algunas cosas miserables.

Mi alma audaz, curiosa, joven y perpleja,
tu alma siempre ha sido vieja,
señalada del estigma
de no haber mirado nunca hacia el enigma.

Has llamado el equilibrio a tu dureza
y me dices que estoy mal de la cabeza
y me abraza la pereza;
pero olvidas que tu espíritu se envicia;
son más dignos de piedad todos mis males
y más feos tus pecados capitales.

Yo no quiero ser comparsa
de tu farsa.
Para tu filosofía

mi ironía.
Para tu actitud de necio
mi desprecio³¹.

El heroísmo de este «Vighi locuaz, gordo y jocundo» (tal como se define en el soneto «Todo cambia») estriba en no avergonzarse de su felicidad: «tan banal o tan profundo», ambas índoles quedan humorísticamente reducidas a nada en comparación con el Ideal absoluto³². Son muy vighescas, por tanto, las metáforas romantizadoras que conjugan lo elevado y grandioso de los fenómenos celestes con lo cotidiano y trivial, según puede verse en los titulados «Lluvia», «Arco Iris» o en los onomatopéyicos e hilarantes «Tempestad» y «Celestiales fuegos artificiales», plagados todos ellos de ocurrencias greguerescas e imágenes antropomórficas encadenadas³³. Asimismo, en «El trapero» (en mi opinión, uno de los mejores de Vighi, equiparable a «Amanecida en Madrid»), el poeta ennoblece esta figura de la vieja urbe (asimilada socialmente a personas de la condición más humilde) a partir de metáforas ascendentes: «Heraldo de la aurora», «humorista», «¡Ingeniero industrial/ del suburbio!/ ¡Trapero,/ arqueólogo/ y geólogo/ del estercolero!», etc.³⁴ Es Vighi un ejemplo paradigmático de auténtico humorista, bonachón y sentimental (el único poeta humorista de España, en opinión de Ortega). Por su parte, Edgar Neville (1899-1967) decía: «Paco Vighi era un poeta, y un humorista, y un hombre bueno y alegre, tremendamente alegre»³⁵.

Desde el punto de vista estrictamente literario, varios son los nombres propios que componen el sistema de referencias del palentino. Las resonancias modernistas de un Manuel Machado o de un Rubén Darío se perciben sobre todo en su poesía primera, a pesar de que en ella se observa ya una mayor tendencia a la sencillez expresiva. Más importantes son las correspondencias con el humorismo vitalista de Ramón Gómez de la Serna, de quien no se sabe hasta qué punto significó Vighi una influencia personal directa (véase más adelante), y con el Valle-Inclán de *La pipa de kif* (1919), que con sus rimas jocosas y su ironía regocijante nos ofrece un muestrario de las escenas cotidianas del

³¹ *Ibid.*, pp. 215-217.

³² *Ibid.*, p. 140.

³³ *Vid. ibid.*, pp. 35-36 y 38-40.

³⁴ Menos cómicos en tanto que más humorísticos, estos poemas (a modo de inspiradas visiones de un *flâneur* auroral) seguro pertenecen a la misma época, como parecen indicar la presencia de motivos comunes, la coincidencia de diversos tropos, la localización urbana, el mismo tiempo interno de la voz poética, además de la elección del romance como molde compositivo. *Vid. ibid.*, pp. 105-107 y 208-209, respectivamente.

³⁵ Edgar Neville: «Adiós a Paco Vighi», *Obras selectas* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1969), p. 806. «No hay una poesía en todo el siglo —dice Trapiello— que la suya. Es poesía y es bondad. Siendo lo más difícil: ser optimista y ser, en el buen sentido de la palabra, bueno»; A. Trapiello: «El noveno poeta español», *op. cit.*, p. 23.

Madrid de la época. De éstos fue Vighi íntimo amigo y rendido admirador, al igual que de Unamuno (con quien coincidía en su anticosmopolitismo y en el elogio de la vida sencilla) y de Azorín (de quien quizá tomó el gusto por las expresiones castizas). Pese a estas deudas literarias y personales, no dudaba a la hora de tomarles el pelo a sus compañeros de generación, según puede verse en «Onomatopeya plebeya»:

Din-dan, din-dan, din-dan,
a misa tocando están
(a veces
parece Valle Inclán).

Don-din, don-din, don-din.
Lo oyen don Pedro, don Cosme, don Blas, don Joaquín
(así escribe Azorín)³⁶.

A través de su amistad con Diego, Larrea, Garfias, Domenech y otros ultraístas, asimiló el juego experimental de la nueva poesía con imágenes y metáforas intuitivas³⁷. En la línea del elogio maquinista que los ultraístas tomaron del Futurismo, encontramos sugerentes títulos como «Cohete», «El tranvía» o el poema «Por qué se aburre la Luna», de metáforas cósmico-tecnológicas³⁸. Es asimismo destacable la ilación de metáforas greguerescas que componen las imponderables «Imágenes de la radio» y con las que identifica la estación de radio con una caja de los truenos o un alto palomar, el micrófono con un nido de kilowatios, el altavoz con un pregonero, el cable a tierra con un ancla en el fondeadero, o la torre de la antena con un ciprés de hierro³⁹. En el poema «Viaje en Express», la ventanilla del vagón de pasajeros es subjetivamente transformada en una pantalla de cine «por donde las campiñas retroceden», mientras que en «Viaje al Poular», el trayecto en autobús convierte el camino en «una tirada/ de versos asonantados»⁴⁰. En el cuadro poético «Las cuatro estaciones», compatibiliza la temática abiertamente modernista con los tropos al estilo vanguardista: por ejemplo, presenta la primavera «Conducida por la policía», al Sol estival lo identifica con una «celestial naranja/ [que] nunca rodó tan lenta», y del invierno escribe:

³⁶ Fr. Vighi: *op. cit.*, p. 49.

³⁷ «Labrador de metáforas nuevas/ siembro y riego a la buena de Dios/ [...] Caballero en un potro sin freno/ —el instinto— donde él va, voy yo»; *ibid.*, p. 168. De hecho, Pérez Bazo lo considera una de las figuras más singulares del Ultraísmo, aunque ajeno a la algarada de éste; *vid.* J. Pérez Bazo: «El Ultraísmo», en *op. cit.*, p. 124.

³⁸ *Vid.* Fr. Vighi: *op. cit.*, pp. 37, 113 y 48, respectivamente.

³⁹ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 50 y 98, respectivamente.

Yo diría...
La nieve silenciosa,
el blanco sudario.
Alegoría
manoseada y sebosa
de los poetas del seminario.
Pero
a una imagen ¡tan vista!
prefiero
la metáfora ultra-dadaísta:
Novedad, ilusión, disparate.

En paños menores se levanta enero.
¡Oh la nieve! El tendero
llenó de azúcar el escaparate⁴¹.

Constantemente el poeta nos obsequia con evidencias de este talento innato, hallazgos que Vighi festeja con interjecciones entusiastas: «Luce el gallo gorro frigio/ —rey celebrando el antruejo—,/ el túnel dispara un tren./ ¡Ohé! ¡Ohé! ¡Ohé!»⁴². Son innumerables las metáforas greguerescas del palentino, muy en la línea de su amigo Ramón:

(Teologal sonajero,
el sacristán
suena el llavero.)⁴³

Arriba, en la veleta,
los vientos y las brisas
juegan a la ruleta⁴⁴

[...] Suenan
como esmeraldas sonoras
las cigarras guitarreras⁴⁵

Vía Láctea, carretera
lírica [...] ⁴⁶

⁴¹ *Ibid.*, pp. 32-34.

⁴² *Ibid.*, p. 42. *Vid. ibid.*, p. 72.

⁴³ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 235.

También son especialmente ilustrativos sus haikús (género que por entonces adquirió carta de naturaleza vanguardista):

Para copiar mi cántico
ofrecen su pentagrama
los cables telegráficos⁴⁷.

El viento es director de ceremonias:
siempre que atravesamos los maizales
inclina reverentes las panojas⁴⁸.

Cuando se murió el canario,
puse en la jaula un limón.
¡Soy un caso extraordinario
de imaginación!⁴⁹

[Grillo:]
Rompe ya el estradivario
o quítate esa levita
¿eres músico o notario?⁵⁰

Otras veces, el poeta pasa por encima de las designaciones para centrarse en una impresión subjetiva de ciertas palabras, que adquieren carácter de cosa: «*Bisturí.*/ Trisílabo agudo, terror del enfermo.// *Quirófano.*/ ¡Magnífico esdrújulo para Guillermo!» (en referencia a Guillermo de Torre, se entiende)⁵¹. Y es que Vighi participó en la firma de varios manifiestos ultraístas, colaboró en sus revistas, tomó parte en las «veladas tumultuosas» que organizaron los miembros de dicha vanguardia... Con todo, también supo mantener una higiénica distancia con respecto a la *moda* de la época y cultivar un cierto desapego emancipador que le permitiera no tomarse demasiado en serio la euforia vanguardista. A él le interesaron, sobre todo, el lado indecoroso, jovial, epatante de los ismos; su excéntrica teatralidad, su exacerbado inconformismo.

Para Vighi, la idea de vanguardia era esencialmente humorística, y por ello, radicalmente imaginativa. En esto coincidía plenamente con Gómez de la Serna, su compañero de clase en el colegio palentino de San Isidro y, ya en Madrid, íntimo amigo y

⁴⁷ Fco. Vighi: *op. cit.*, p. 57.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 58. Esta metáfora se repite en el poema «Las horas dan»; *ibid.*, p. 59.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 193.

⁵¹ *Ibid.*, p. 53.

su valedor en las tertulias del café Pombo⁵². En la capital española coincidió también con la que fue sin duda la generación de humoristas más importante del siglo XX español (compuesta, además de por Ramón, por Jardiel Poncela, Edgar Neville, Tono, Mihura, López Rubio...)⁵³. Según confesara el propio autor a *La Gaceta Literaria*, con motivo de la célebre encuesta de 1930, Vighi encontraba extraordinariamente divertido cómo la bufonesca escenificación y las piruetas estilísticas de la vanguardia suscitaban las indignadas protestas o las airadas burlas de los serios lectores de *España* (revista fundada en 1915 por su amigo Ortega y Gasset). Ello no fue óbice para que, llegado el caso, también denunciara el lado impostor de aquella nueva corriente que en no pocas ocasiones disfrazaba bajo formas extravagantes un perezoso conformismo literario y una vana autocomplacencia: «Acudieron, florecieron y se multiplicaron los poetas. Cuatro palabras en desorden, sin emoción, ni gracia, y... poetas de vanguardia. El que no los elogiaba, un bruto. Creció la falsedad. La gente les consideraba *a todos iguales*»⁵⁴. Remiso a integrarse por completo en ninguna estética, esta *rara avis* de la pajarería poética nacional se autodenominaba el «Poeta murciélagos»: «inofensivo y alegre,/ a la vez que siniestro»⁵⁵. Esta misma ironía está muy presente en el interesantísimo «Nocturno de encargo» (poema dedicado al postmodernista ultraico Antonio Espina), donde invoca la metáfora nueva en una sucesión de erradas tentativas, expresando no sólo las contradicciones e inseguridades del quehacer poético, sino también los recelos que esta forma de hacer poesía le suscitaba:

Esta noche
—seminublada, semiserena—
no se me ocurre nada, nada, nada
que tú no sepas.

“La noche es un tintero negro y hondo”
(alegoría torpe y fea).
No es esto, no.

⁵² A él le dedica el poema «Bienvenida fluvia»; *ibid.*, pp. 121-122. A su vez, Gómez de la Serna incluyó a Vighi en sus célebres retratos literarios; *vid.* R. Gómez de la Serna: «Francisco Vighi», en *Retratos completos* (Madrid, Aguilar, 1961), pp. 348-355. Según refiere Eugenio Montes, coincidieron Vighi y Gómez de la Serna en el instituto de Palencia cuando, por entonces, el padre de éste fue trasladado a la provincia en calidad de Presidente de la Audiencia. *Vid.* Eugenio Montes: «Paco Vighi, o Poesía y anécdota», recogido por J. Castañón Díaz: *op. cit.*, pp. 105-106; y M. García Velasco: «Dos madrileños —Ramón Gómez de la Serna y Francisco Vighi— estudiantes en el Instituto “Jorge Manrique” de Palencia», en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n° 80, Palencia, 2009, pp. 341-377.

⁵³ A los tres primeros dedica el simpático poema «Radio»; *vid.* Fr. Vighi: *op. cit.*, pp. 237-239. Sobre los llamados humoristas del 27, *vid. infra* «2.2.3. La Generación del 27 y el humor».

⁵⁴ *Vid. id.*: respuesta a la encuesta «¿Qué es la vanguardia?», en *La Gaceta Literaria*, n° 86, p. 4. Remito también a su incoherente crónica de la «Actualidad» cultural y literaria, perfecto ejemplo de enumeración caótica, fragmentarismo y modernidad; Fr. Vighi: *Nuevos versos viejos*, p. 124.

⁵⁵ *Ibid.*, 63.

“La enorme semiesfera
es igual que un paraguas grande y negro
con tres agujeritos en la tela”.
¡Qué horror! ¡Dios de los tropos,
sugíereme una imagen fina y nueva!

Ya está: “La noche es capitán de Regulares,
media luna y tres estrellas”.
No acierto, no. ¡Perdón, luna naciente,
la del gesto de dolor de muelas!

Bueno, ¿y qué?
¿Dónde está la metáfora nueva?⁵⁶

Este tipo de reflexiones metapoéticas se repite en varias composiciones del palentino, como en el contrafactual «Felicitación a la tertulia del Lion», donde el motivo urbano del tranvía y las burlescas alusiones al propio arte se entremezclan con «voces del ultra y ecos de la bohemia»:

Mezclo el endecasílabo al de doce.
Aburre sólo un metro: Reconoce
que un metro es fatigoso, no así el tranvía.
¡Eso de trasnochar en pleno día!...
(La estrofa casi va en *cuaterna vía*)⁵⁷.

Tales guiños irónicos permiten al poeta distanciarse de la propia materia con que trabaja. En el soneto «La última bañista», las alusiones explícitas a los artificios técnicos del poeta suspenden la ilusión estética:

Como todo es, al fin, literatura,

se resuelve mi caso en un soneto
a esa moda que vuelve gongorina.
(Transposición se llama esta figura.)⁵⁸.

Estas y otras alegres tonterías viguescas no consiguen, con todo, eludir las contradicciones que se adivinan detrás de la máscara jovial con la que el poeta se cubre el

⁵⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 125-126. La «cuaterna» (en lugar del término correcto, que sería *cuaderna*) remite al lance en el juego de la lotería; según el DRAE, «cuando se han sacado cuatro números de una de las combinaciones que lleva el jugador».

⁵⁸ *Ibid.*, p. 141.

rostro; contradicciones que, por lo demás, dan una mayor hondura a su poesía. Así, en el enternecedor «Si tú quisieras curarme...» encontramos:

De cantar y de reír
estoy cansado y enfermo.
Si tú pudieras curarme
la alegría que padezco,
te daría un pajarito
que guardo bajo el chaleco.
Si tú me vieras llorar,
risa te diera mi duelo.
Soy gordo y epigramático,
¡no puedes tomarme en serio!
¡Ay, pajarito cautivo
que cantas bajo el chaleco!
Quien te puso *corazón*,
no quiso verte jilguero,
y hoy sales por peteneras
tú, siempre fandanguillero.
Yo soy el hombre jovial,
nada más y nada menos:
No encuentro rincón ni sombra
para el llanto o para el rezo.
Si tú me vieras llorar,
¡me darías tu pañuelo
a cambio del pajarito
que canta bajo el chaleco!⁵⁹

De este modo Vighi remeda al payaso trágico, figura arquetípica de la Modernidad que encarna una identidad patéticamente ambigua: máscara de alegría que esconde un corazón doliente⁶⁰. En este mismo juego de extroversión e introversión se coloca el poeta Vighi: «Cuando canto sonrío la gente/ cuando lloro, lloro en mi rincón». Más adelante, el poeta murciélago reflexiona acerca de su propia poética, exponiendo las claves éticas y estéticas de la misma:

Desiguales en rima y ritmo
—lleva el compás mi corazón—
Funambulescos y humorísticos
(allá en el fondo está el dolor).
Menos clásicos que románticos,
muy juntos hoja, fruto y flor;

⁵⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁰ Sobre el tema, *vid. infra* «3.2.3. Coulrofilia postista».

más de Dionisos que de Apolo
son estos versos, Ascensión.

[...]

—¡Corazones arriba!— es mi grito.

¡Esa sí que es divina ascensión!⁶¹

En «Alameda-Palo, Núm. I» (nombre del tranvía y de la ruta que éste realizaba), el placer del poeta es inversamente proporcional a la afluencia de pasajeros, de modo que su habitual predisposición al bullicio festivo se troca aquí por un anhelo de soledad contemplativa⁶². Mas, como el elevado oficio del poeta consiste en cantar para *dar garrote al llanto*, su cantar deviene siempre alegre, inspirado, gozoso. En este sentido, Vighi nos ofrece todo un himno a la alegría y a la vez una conmovedora elegía a sí mismo en «Responso lírico al “Chato de la estación”»:

¡Padre y maestro mágico!; borracho sempiterno
que de noche, de día, en verano, en invierno
supiste reír, beber, cantar.
¡Filósofo!... Tú sólo mirabas con desprecio
al miserable, al malo, al estúpido, al necio
y al agua de beber o de la var.

En Palencia la triste, tú, el único humorista;
en las fiestas, tarasca; todo el año, huelguista.
Tus vicios eran de español.
Nadie pudo tacharte de virtudes burguesas
y tus dichas sencillas y humildes eran esas:
vagar riendo bajo el sol.

Eras bueno y sencillo y generoso. Un plinto
adornará tu tumba. El clarete y el tinto
los ángeles te ofrecerán.
Mejor que avara hormiga quisiste ser cigarra.
Hoy lloran tu partida con don Cándido, Parra,
El Mosquito, los Maños y Damián.

Dormiste al raso, viendo estrellas sobre el lecho.
Ni obedeciste ley ni invocaste derecho:
eras libre, solo y feliz.
En tu bella anarquía, no hubo norma ni tasa;
no tuviste mujer, ni patrono, ni casa,
ni siquiera nariz.

⁶¹ Fr. Vighi: *op. cit.* pp. 177-178.

⁶² *Ibid.*, 138.

Ya estás con tus hermanos el Tito y el Cigüeño,
Chicharro [!], Castellanos y aquel Cepi risueño
Que bebía tres litros de un tirón.
Pisando están la uva celestiales lagares,
y un vino de alegría ha de correr a mares
para el Chato de la Estación⁶³.

Perfecta etopeya del humorista romántico: entusiasmo, gran intuición creativa, irrenunciable anhelo de libertad, actitud antiburguesa, humildad, bondad, culto irónico al yo, personalidad irreductible, ingenio, humor trascendente, pasión lúdica, fortaleza de ánimo, vitalismo a partir de la comprensión lúcida de las imperfecciones humanas... Por todo ello, Vighi debió ser un modelo ejemplar para los postistas.

⁶³ *Ibid.*, pp. 169-170.

2.2.3. La Generación del 27 y el humor

Hoy en día, existe un amplio consenso en aceptar que la pléyade del 27 en su totalidad se interesó vivamente por las líneas experimentales de los ismos europeos, e incluso que muchos de los poetas que la integraban participaron activamente en las corrientes vanguardistas a pesar de que muy pocos llegaron a militar en grupos con contenidos programáticos propios. El magisterio y la labor mediadora de Gómez de la Serna, el influjo precursor del Ultraísmo y del Creacionismo (que a su vez implicaba una cierta asimilación de las técnicas cubistas desarrolladas por Gris y Picasso), así como el creciente prestigio del Surrealismo francés, son los referentes históricos que componen, tras sus inicios posmodernistas bajo la tutela de Juan Ramón Jiménez, el verdadero mapa estético de dicho grupo. Pérez Bazo señala, de entre las marcas que definen la vanguardia española que pronto asimilaron los del veintisiete (en gran medida ramonista y ultraísta), el cultivo de géneros breves (greguería, haikú, aforismo...), el principio lúdico-lingüístico (infantilismo y afectividad alegre, muy presentes en el neopopularismo de aquellos poetas), el humor intrascendente, la exaltación del deporte y del ocio a través de temas y motivos de la vida moderna concebida desde el punto de vista del placer y del divertimento, así como el ingenio metafórico-conceptista¹. Por tanto, la llamada Generación del 27 se perfiló como una vanguardia dentro de la vanguardia: una vanguardia *sui generis*, carente de un programa estético definido, pero cuyas poéticas se articulan en torno a los fundamentos propios de la vanguardia histórica y toman su impulso en los referentes antes mencionados². En este sentido, la recuperación de la poesía de Góngora con motivo del tricentenario de su fallecimiento (acontecimiento del que toma su nombre la citada

¹ Vid. J. Pérez Bazo: «La protohistoria vanguardista de la promoción poética del veintisiete», en *Analecta malacitana*, Vol. 18, nº 1, pp. 41-74.

² Cfr. Agustín Sánchez Vidal: «La cultura española de vanguardia», en AA.VV.: *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)* (Madrid: Júcar, 1992), p. 22. Vid. A. Soria Olmedo (ed. y ant.): *Las vanguardias y la generación del 27* (Madrid: Visor, 2007); Víctor de Lama (ed.): «Poéticas en evolución», *Poesía de la Generación del 27. Antología crítica comentada* (Madrid: Edaf, 1997), pp. 33-61; y Juan Manuel Rozas (selec.): *La generación del 27 desde dentro* (Madrid: Istmo, 1986), pp. 167-200. Sobre la importancia del Ultraísmo en los poetas del 27, vid. G. de Torre: *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura* (Madrid: Guadarrama, 1960), pp. 130-138; Julián Jiménez Heffernan: «Poesía española (1900-1939)», en Erika Autor Wischer (dir.): *Historia de la literatura. El mundo moderno: 1914 hasta nuestros días*, Vol. VI (Madrid: Akal, 2004), p. 280. Sobre la relación de Gómez de la Serna y los veintisietistas, vid. César Nicolás: *Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27*, Tesis Doctoral, 3 Vols. (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1983); Ramón Buckley & John Crispin (eds.): *Los vanguardistas españoles (1925-1935)* (Madrid: Alianza, 1973), p. 12; y A. Martínez Collado: «Precursor de lo nuevo: El ultraísmo, el creacionismo, y la generación del 27», *La complejidad de lo moderno...*, pp. 34-37. Acerca del grupo del 27 y el Surrealismo, vid. *infra* «2.2.4. Polémica en torno a un Surrealismo español».

promoción poética) no dejaba de constituir un aspecto más de la actitud revulsiva de los jóvenes del veintisiete³. Como apunte anecdótico, es conocido que el 23 de mayo algunos de éstos rubricaron el homenaje al gran poeta cordobés con una micción conjunta contra los muros de la Real Academia de la Lengua («Indelebles guirnalas de ácido úrico» las llamó Alberti), actitud irreverente que se inserta en el antiacademicismo de las tendencias vanguardistas⁴.

Por todo esto, llama la atención no sólo que los postistas fundacionales se apresuraran a negar toda herencia supuestamente recibida del cenáculo del 27, sino más aún la agresividad del tono que emplearon contra la que quizá sea, por la indiscutible popularidad de su obra y por el aciago desenlace de su corta biografía, la figura más sobresaliente del grupo: Federico García Lorca. Chicharro declaraba haber enseñado a Ory «a detestar a Lorca y a todo lo que en España apesta a gitanería, a machunguería, a retórica y podredumbre, a casa de putas y a “españolismo”...»⁵. Si nos atuviéramos a las declaraciones del propio Carlos Edmundo de Ory en 1972: «El *Postismo* reconoce no asumir herencia alguna de la generación del 27. Abomina lo *profesional* y el señoritingo burgués»⁶. Esta supuesta animadversión estética se remonta al año inaugural del Postismo, en cuyo primer manifiesto comunicaron «abiertamente (no, pues, como admisión u homenaje, sino como legítima defensa y demostración de no parentesco), que en poesía pisamos directamente sobre las pálidas cenizas de Lorca y Alberti, pero sin hollarlas y sin empolvarnos»⁷. Pero lo cierto es que, a tenor de declaraciones posteriores, no estaban siendo honestos en lo que respecta a esta cuestión: Chicharro terminó reconociendo las influencias albertianas y lorquianas del Postismo, mientras que Ory consagró varios textos críticos al autor de *Poeta en Nueva York* (por el que, en verdad, siempre había sentido un profundo respeto)⁸. De Alberti apreciaron la adecuación de la

³ Cfr. O. Paz: *Los hijos del limo*, p. 188.

⁴ Vid. Rafael Alberti: *La arboleda perdida*, I, 1902-1931 (Madrid: Alianza, 2002); y Francisco Narbona: *Sevilla, Góngora y la Generación del 27. Crónica y protagonistas* (Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad, 1997), p. 25.

⁵ E. Chicharro: «Autobiografía», *Música celestial...*, p. 335-336.

⁶ C. E. de Ory: «¿Surrealismo en España?», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 261, 1972.

⁷ E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 280.

⁸ «Tal vez acusábamos la influencia de Alberti y Lorca, más propiamente de este último, por lo que en nuestra tarea teorizante y manifestante [...] atacábamos con acritud a Federico»; E. Chicharro: «Pequeña historia del Postismo», en *Barcarola*, n° 50, p. 210. Vid., especialmente, C. E. de Ory: *Federico García Lorca* (París: Editions Universitaires, 1967); e *id.*: «Robert Desnos y Federico García Lorca», publicado en *Índice*, n° 174. Ciertamente es que, en la España de posguerra, el mero hecho de citar a un poeta homosexual asesinado por el régimen y a un comunista exiliado resultaba en cierta medida peligroso. Sin embargo, no creo que el temor a las represalias justificara la excesiva simulada acritud de los postistas: la razón habría que buscarla más bien en el imperativo tácito —asumido por la Vanguardia— de negar la tradición

estética surrealista a las formas métricas tradicionales y su fusión con elementos oníricos e irracionales de nuestra lírica popular; rasgo que también se percibe en la obra primera de García Lorca, aunque fue la también poeta del veintisiete Rosa Chacel (1898-1994) quien había ensayado en su obra *A la orilla de un pozo* (1936) la inserción extrañadora del imaginario surrealista en formas líricas tradicionales (concretamente, el soneto), mas sin imprimir a sus versos la alacridad lúdica de los postistas⁹. Por ello tomaron del modelo lorquiano no sólo su extraordinaria calidad poética, sino también la frescura y la alegría que transmite gran parte de su obra, encauzándolas hacia un humor entre grotesco y maravilloso, carnalesco y surreal.

La atingencia poética del Postismo con la pléyade del 27 se percibe también en la reivindicación de nuestro Barroco (especialmente Góngora para los del veintisiete; Quevedo y Gracián para los postistas) y en sus justificadas reservas sobre el concepto de escritura automática¹⁰. Pero es con relación al humor y a la pasión lúdica donde encontramos las más importantes correspondencias entre ambos grupos. Encontramos trazas de un humor protovanguardista en autores cercanos —bien cronológica o estéticamente— a la llamada Generación del 27: Isaac del Vando-Villar, Antonio Espina, Fernando Villalón (1881-1930), Adriano del Valle (1895-1957), Ramón de Basterra (1888-1928), Juan Chabás (1900-1954) y un largo etcétera. Antes de convertirse en el gran referente de la corriente «rehumanizadora» de la poesía social, Dámaso Alonso dedicó a este último alguno de sus *Poemillas de la ciudad* (1921), donde el humor jovial e infantil de algunas composiciones (parcialmente recogidas en *Canciones a pito solo* [1919-1967]) se da cita con el humor amargo de otros poemas¹¹. En «La noche fría y serena de la calle de Carranza», por ejemplo, las referencias metonímicas a los medios de transporte urbanos (tranvías y autobuses) juegan con un doble sentido que estimula la evocación ensoñadora:

Carranza es una levita
azul con botones blancos.
Delante de los estancos
el rojo y gualda tiritita.

inmediatamente anterior. Cfr. A. Berenguer: «Génesis postista del primer teatro de Fernando Arrabal», en F. Arrabal: *Pic-Nic...*, p. 51.

⁹ Vid. Rosa Chacel: *A la orilla de un pozo* (Valencia: Pre-Textos, 1985). Decía su autora que éste era un libro de sonetos «que envolvían o enmascaraban la corrección académica de su forma en el delirante surrealismo de su contenido»; *id.*: *Obra completa. Volumen III: Artículos I* (Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, 1993), p. 190.

¹⁰ Sobre esto último, *vid. infra* «2.2.4.1. Grupo organizado y automatismo».

¹¹ Vid. *infra* «3.2.3. Coulofilia postista». Vid. D. Alonso: *Gozos de la vista / Poemas puros. Poemillas de la ciudad / Otros poemas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1981); e *id.*: *Dámaso Alonso para niños*, ed. de M^a Asunción Mateo (Madrid: Ediciones de la Torre, 1985).

La escarchada se confita
sobre los desiertos blancos.
Azul con botones blancos
Carranza es una levita.

Se han retirado los onces
a la cama, pero entonces
para renqueando un A,

que mira con aire fosco
al lunático del Kiosco
que ha tiempo roncando está.

Tose, expectora, y se va¹².

Si la vanguardia significó en sus inicios una eclosión de creatividad jovial, es conocido que los jóvenes de la Residencia de Estudiantes participaron de ella a través de una serie de juegos irracionales, concebidos en su mayoría por Pepín Bello (1904-2008), el gran animador del grupo. Tales ingenios lúdicos, entre los que destacaban los *anaglifos*, los *putrefactos* o el *podómetro*, y cuya función no era otra que sacudirse el polvo modernista y abrir la imaginación a los encuentros más sorprendentes, recuerdan en gran medida a los de la primera etapa del Surrealismo francés¹³. Tras *El romancero de la novia* (1920), ópera prima de tintes claramente juanramonianos, Gerardo Diego anuncia el cambio de su poesía hacia la jovial experimentación vanguardista con el poema-pórtico «Salto del trampolín», con el que se abre el conjunto «Evasión» (1918 y 1919), perteneciente al libro *Imagen* (1922), libro que marca el inicio de su andadura vanguardista y el consecuente desarrollo de su personal pasión tropológica:

¹² *Ibid.*, p. 45.

¹³ *Vid. infra* «2.2.7.2. Imagen como cortocircuito». Según apuntaba José Moreno Villa en 1944, estos poemas de Alonso respondían al espíritu revolucionario de los años 20 y «se daban la mano con la escritura automática y otras manifestaciones más serias»; *vid. J. Moreno Villa: Vida en claro* (Madrid-México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1976), p. 114. Originariamente, nos dice Moreno Villa, los *anaglifos* eran composiciones de cuatro sustantivos que constituían sendos versos cortos, con una invariante en el tercer verso («la gallina»), repitiéndose los dos primeros, y con la solución de un cuarto a más logrado cuanto más imprevisible y sorprendente resultara la asociación; *vid. ibid.*, pp. 113-114. Por otra parte, los *putrefactos* se relacionaban más con el *humor negro* surrealista o la *paranoia crítica* de Dalí, pues en ellos hay una mayor presencia de lo grotesco y de una agresividad epatante; *vid. R. Santos Torroella: «Los putrefactos» de Dalí y Lorca. Historia y antología de un libro que no pudo ser* (Madrid: Residencia de Estudiantes, C.S.I.C., 1995). Sobre anaglifos y el juego del *podómetro*, *vid. R. Alberti: La arboleda perdida*, I, pp. 236-238. Asimismo, remito a Vittorio Bodini: *Poetas surrealistas españoles* (Barcelona: Tusquets, 1982), pp. 41-43; y a J.-C. Mainer: *La edad de plata (1902-1931)* (Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1975), pp. 214-219. Sobre la vertiente lúdico-humorística de los poetas del 27, es de consulta obligada el estudio monográfico de Patricia Bolaños-Fabrés: *El 27 lúdico: los Suplementos de Carmen y Gallo* (Valladolid: Universitas Castellae, 2000).

Salto del trampolín
 De la rima en la rama
 Brincar hasta el confín
 De un nuevo panorama.
 Partir del humorismo
 Funámbulo y acróstico
 A cabalgar el istmo
 Del que pende lo agnóstico.
 La garganta estridente
 El corazón maduro
 Y desnuda la frente
 Ávida de futuro.
 [...]

Repudiar lo trillado
 Para ganar lo otro.
 Y hozar gozoso el prado
 Con relinchos de potro.
 Y así ved mis diversos
 Versos de algarabía.
 Versos
 versos
 más versos
 Como canté algún día¹⁴

Pero sobre todo, y junto a la afinidad con el Postismo mencionada por Crespo en nuestro apartado sobre los movimientos ultraísta y creacionista, cabe mencionar la invención dieguina de dos subgéneros poético-humorísticos que sin duda suponen sendos precedentes del *enderezamiento* postista: la *jinojepa* y la *tontología* (ambas aparecidas en las revistas *Carmen* y *Lola*, respectivamente, dirigidas por el santanderino). Con el nombre del primero designó sus poemas-chanza, a saber, composiciones humorísticas, benévolamente paródicas o inofensivamente burlescas con las que «torpedeaba» —verbo usado por el mismo Diego— tanto a compañeros de generación como a otros autores ya consagrados: «Una jinojepa —decía su autor— no es exactamente una sátira, es más bien una broma, una burla de buen humor y sin veneno dentro»; «El buen jinojépico se jinojepa a sí mismo, como la caridad bien entendida»¹⁵. De entre un variado repertorio diseminado desde los años veinte en la obra de Diego, empecemos por «El espectador y la

¹⁴ G. Diego: «Salto del trampolín», *Imagen* (1922), en *Obras completas: Poesía*, Tomo I, p. 63. El libro está dedicado a Juan Larrea, una de cuyas autoirónicas estrofas sirve de frontis a la citada primera parte del mismo: «Mis versos ya plumados / aprendieron a volar por los tejados / y uno solo que fue más atrevido / una tarde no volvió a su nido»; *vid.* en G. Diego: *Obras completas: Poesía*, Tomo I, p. 61.

¹⁵ G. Diego: «Prólogo» a la edición facsímil de *Carmen, revista chica de poesía española, y Lola, amiga y suplemento de Carmen* (Madrid: Turner, 1977), p. 27. Ap. G. Morelli: «La jinojepa de Gerardo Diego», en G. Morelli (ed.) *Ludus...*, p. 217.

saliva» (1927), en cuyas coplas de arte menor (en la línea de la poesía cancioneril castellana del siglo XV) concurren insignes figuras de la época como Eugenio D'Ors, el ya difunto Georg Simmel o Ortega y Gasset (destinatario principal de dicha jinojepa, firmada como tantas otras bajo pseudónimo):

Dice el espectador
que carraspeos y flemas
pueden dar a los poemas
el líquido fijador.
Frase egregia: sí, señor.
Todo el que versos escriba
¿con qué los hará mejor?
con saliva.

Ya lo sabéis, oh poetas.
Cuidad, no os quedéis pobres.
No la malgastéis en sobres
ni en sellos ni en malas tretas.
Los versos de las quartetas,
los de la décima esquivá,
¿con qué «pegarán» mejor?
con saliva.

Y a la morosa novela,
y al cinematográfico drama,
y a la conferencia en rama,
y al ensayo de canela,
digaisme: Morente o Vela,
Ors u Ortega ¿qué expansiva
secreción le va mejor
que la saliva?

Viva la filosofía
de moda a lo Jorge Simmel.
Viva el folletón con rimmel
y la glosa con su tía.
Poetas, escupid poesía.
Y que nadie os prohíba
untar bien el borrador
*con saliva*¹⁶.

¹⁶ G. Diego: *Obras completas: Poesía*, Tomo III, pp. 711-712.

Destacamos también la «Jinojepa de los jóvenes creadores» (1943), en la que, desde sus andados 47 años, pinta todo un cuadro jinojépico de los jóvenes poetas de la posguerra:

Jinojepa, jinojepa,
oh jóvenes creadores.
Sepan cuantos... Que se sepa.

Ay, juventud creadora
que así a la vida se aferra.
«Partamos, pues, a la guerra
de los 30 años. Nora:
nada, nadie nos aterra.»

El desfile da comienzo.
Ese que crea y que narra
—Ridruejo en borroso lienzo—
es el del farol de Larra,
el Magnífico Lorenzo.

El Nieto de Garcilaso
—qué Garcilaso de Nieto—
viene allí marcando el paso.
Por un quítame ese vaso
le enjareta a usted un soneto.

El legendario Romero
con la flor de los Garceses
—poetisas al retortero—
llegan dibujando eses
con los pies para qué os quiero.

Y desciende desde el Viso
el tierno y mudo Valverde,
galán jirafa Narciso.
El que se espeja se pierde,
no dirás que no te aviso.

Que si nivola o novela
y que si estela o estilo.
Y la bofetada vuela,
zunzuzumba en torno al filo
de Camilo José Cela.

Ay, qué ímpetus juveniles
—temblad, frágiles Rosales—

buenos poetas y que incluye a maestros literarios como Juan Ramón Jiménez o los Machado, así como compañeros de «generación» como los jinojeados Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Dámaso Alonso, Altolaguirre..., y hasta el propio Gerardo Diego²¹. Lo importante de la tontología dieguina es que, al mostrar la efabilidad de los poetas (célebres e incipientes), contribuye a la desacralización de los nombres sagrados de la cultura y prepara el camino para su parodia. Podemos concluir, en tal sentido, que la tontología y la jinojepa, no consideradas aisladamente sino como dos prácticas interrelacionadas entre sí que además se inscriben en la acentuada vertiente lúdico-experimental de los poetas del 27, son precursoras del enderezamiento postista²².

Todo parece indicar que durante los años veinte tomó fuerza la idea de que la renovación estética empieza por la carnavalización de los cánones precedentes. Como en un ejercicio de exorcismo poético, el ripio será utilizado por los veintiesetistas a modo de recurso formal de sus tanteos cómicos. Hasta Jorge Guillén, tan escasamente identificado con la vanguardia, fue autor de poemas como el titulado «Fábula deportiva» (originalmente publicado en la revista *España*, en 1923), que nos trae a la memoria los poemas monorrimos de Charles-Alphonse Allais (1854-1905), sin duda uno de los precursores del humor surrealista²³:

Oso y coloso
 ¿Quién será el victorioso?
 ¿El hermoso? ¿El velloso?
 —¡Victorioso el hermoso!—
 Grita una voz del coso.
 —¿Y quién es el hermoso?—
 interroga un curioso.
 —¿El coloso o el oso?—
 —¡Viva, viva el velloso!—
 Clama la voz del coso.
 ¿Será acaso el hermoso?
 No sé —con gran reposo
 Concluye el gran curioso—
 Quién será el victorioso:
 Acaso, acaso el oso.
 Quizá, quizá el coloso.

MORALEJA

²¹ Vid. la edición facsímil de *Carmen, revista chica de poesía española*, y *Lola, amiga y suplemento de Carmen* (Madrid: Turner, 1977).

²² Volveremos sobre este tema hacia el final de nuestro trabajo. Vid. *infra* «3.3.4. El enderezamiento postista y la poesía permutatoria de Cirlot».

²³ Vid. *infra* «2.2.6.1. El humor negro surrealista».

O tal vez el curioso²⁴.

Asimismo, cabe mencionar el juego intrascendente de la poesía de Pedro Salinas (1891-1951), no exenta de motivos futuristas al estilo Ultra, como demuestran los siguientes cuatro poemas de *Seguro azar* (1928). En «Navacerrada, abril», el encuentro previsible de los amantes en la intimidad de un puerto de montaña se resuelve en la unión mística-amorosa del yo poético con su motocicleta, identificada irónicamente con la amada: «...Y de pronto mi mano/ que te oprime, y tú, yo, / —aventura de arranque/ eléctrico—, rompemos/ el cristal de las doce,/ a correr por un mundo/ de asfalto y selva virgen./ Alma mía en la tuya/ mecánica; mi fuerza,/ bien medida, la tuya,/ justa: doce caballos». Asimismo, en «35 bujías», el yo enunciador, remedo irónico y modernizado de caballero andante, libera a la princesa encerrada en su prisión (la luz de la bombilla, su «amada eléctrica»). Por su parte, el automovilístico «Route Nationale» se cierra con una estrofa donde tienen cabida la tecnolatría futurista, el vitalismo juvenil, la erótica de la velocidad y el fragmentarismo cinético; mientras que en «Cinematógrafo» asistimos a toda una cosmogonía paródica²⁵.

En cierto modo, este último poema de Salinas preconfigura la temática de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929)²⁶. Asimismo, el resuelto humorismo de esta obra se repite en *Los 8 nombres de Picasso y no digo más de lo que no digo* (1970), aunque ya estaba presente en composiciones como el autorretrato burlesco «El tonto de Rafael», perteneciente a *El alba del alhelí* (1927), o el poema escénico «Discurso» (fechado en 1921)²⁷. En *Yo era un tonto...*, Alberti homenajea a los grandes hitos del cine cómico (Charles Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Harry Landdon...),

²⁴ J. Guillén: «Fábula deportiva», *Hacia "Cántico"*. *Escritos de los años 20* (Barcelona: Ariel, 1980), p. 46.

²⁵ Vid. P. Salinas: *Poesías completas*, pp. 123, 147, 141 y 144-146, respectivamente. Cernuda destacó el componente lúdico de la poesía de Salinas; vid. L. Cernuda: *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1975), pp. 156-158. Sobre los elementos futuristas en la poesía del madrileño, vid. Antonio Barbagallo: «Elementos futuristas en la poesía de Pedro Salinas», en Domenico Antonio Cusato & Loretta Frattale (coords.): *Atti del XX Convegno dell' AISPI* [Associazione Ispanisti Italiani], Vol. 1, *La penna di venere: scritture dell'ammore nelle culture iberiche* (Messina: Andrea Lippolis, 2002), pp. 45-58.

²⁶ Este título se inspiraba —a recomendación de José Bergamín— en unos versos de la comedia calderoniana *La hija del aire* (1653), en uno de cuyos pasajes interviene el bufón Chato de esta manera: «Yo era un tonto y lo que he visto / me ha hecho dos tontos; no sé / si he de acertar el camino»; vid. Pedro Calderón de la Barca: «Jornada I» de la «Primera parte», *La hija del aire* (Madrid: Cátedra, 2009). Sobre la figura del gracioso en dicha obra, vid. Javier Rubiera Fernández: «Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*», en Luciano García Lorenzo (ed.): *La construcción de un personaje: el gracioso* (Madrid: Fundamentos, 2005), pp. 225-249. Véase también, Francisco Ruiz Ramón: «La figura del donaire como figura de la mediación (El bufón calderoniano)», en *ibid.*, pp. 203-224.

²⁷ Vid. R. Alberti: «El tonto de Rafael», en *Antología comentada (poesía)* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1990), pp. 203-204; *id.*: «Discurso», en *op. cit.*, pp. 167-168; e *id.*: *Los 8 nombres de Picasso y no digo más de lo que no digo* (Barcelona: Kairós, 1978).

conjugando humor y reflexión, jovialidad y tristeza ensimismada, en definitiva, compatibilizando su indiscutible vitalismo con un sentimiento trágico similar al que encontramos en *Sobre los ángeles* (1928). El poeta Juan José Domenchina, coetáneo de Alberti, ya acertó a ver la tristeza latente de aquellos poemas dramáticos, en mi opinión, portadores de una ironía plenamente romántica que combina lo cómico y lo trágico, lo trascendente y lo absurdo²⁸. Como botón de muestra de esta comicidad quintaesenciada y elevada a la categoría de humorismo, citaré unos versos de «Cita triste de Charlot», poema inspirado en una de las escenas de *La quimera del oro* (1924):

Mi corbata, mis guantes,
mis guantes, mi corbata.

La mariposa ignora la muerte de los sastres,
la derrota del mar por los escaparates.
Mi edad, señores, 900.000 años.
¡Oh!
Era yo un niño cuando los peces nadaban,
cuando las ocas no decían misa
ni el caracol embestía al gato.
Juguemos al ratón y al gato, señorita.

Lo más triste, caballero, un reloj:
las 11, las 12, la 1, las 2 [...]»²⁹.

Dedicada también al genial humorista inglés, aunque sin los elementos surrealizantes del poema albertiano, léase esta composición de la obra *Últimos versos* (1937), del poeta ruso Osip Mandelstam (1891-1938), afiliado a la vanguardia estética a partir de sus inicios acmeístas y futuristas:

Charlie Chaplin
salió del cine,
dos suelas,

²⁸ «Jugar al tonto no es lo mismo que entontecerse o atontarse. [...] Un libro muy triste. Porque sólo el tonto temperamental, absoluto, y, no el tonto adrede, sobrenada de por sí»; J. J. Domenchina: *Crónicas de Gerardo Rivera* (México: Centauro, 1946), p. 234. También para Carlos Alberto Pérez: «La melancolía y la tristeza dominan en la mayoría de los poemas de *Yo era un tonto...* El absurdo de muchos versos, si bien desata la carcajada, no alcanza a destruir la seriedad del conjunto. Alberti, como todos los intelectuales de su época, ve claramente el fondo trágico de las bufonadas del cine»; Carlos Alberto Pérez: «Rafael Alberti: sobre los tontos», en *Revista Hispánica Moderna*, Año 32, No. 3/4 (Jul. - Oct., 1966), p. 212. En esta misma línea, *vid.* Jaime Siles: «La evolución del primer Alberti (1934-1936)», en D. Martínez Torrón (ed.): *Juan Ramón, Alberti: dos poetas líricos* (Kassel: Edition Reichenberger, 2006), p. 242; y Rafael Carretero Muñoz: «Yo era un poema tonto y lo que he visto me ha hecho dos poemas tontos», en *ibid.*, p. 219.

²⁹ R. Alberti: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, precedido de *Sobre los ángeles* (Madrid: Cátedra, 1996), pp. 161-162.

labio leporino,
dos luceros,
 llenos de tinta
y una bella
 y asombrosa vitalidad.
Charlie Chaplin,
 el labio leporino,
dos suelas,
 un destino de pena.

De algún modo, todos llevamos una vida desmeñada, extraña, extraña...
Un terror
 de estaño en la calle,
la cabeza
 no se sostiene.
Anda el hollín,
 da pasitos el betún [...] ³⁰

Pese a la escasa atención crítica que Chicharro y Ory dedicaron al séptimo arte, el cine cómico constituyó otra de las fuentes inspiradoras del Postismo a tenor de su Tercer Manifiesto, en el que se exalta la figura de Charles Chaplin (1889-1977) como una de las cabezas áureas del «Postismo universal y eterno»³¹. Tampoco los surrealistas franceses disimularon su admiración por el genio cómico: «Es el único —decía Aragon— que le ha buscado su sentido íntimo al cine y que, perseverando siempre en sus intentos, ha elevado la comicidad hasta lo absurdo y lo trágico, con similar fortuna»³². Pero pronto sumarán a este humor una especial gravitación trágica, tal como queda de manifiesto en las palabras

³⁰ Osip Mandelstam: *Tristia y otros poemas* (Montblanc [Tarragona]: Igitur, 1998), pp. 160-161.

³¹ E. Chicharro: «Tercer manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 306. Gómez de la Serna le dedicó un capítulo de su célebre *Ismos* (1931); *vid.* R. Gómez de la Serna: «Charlotismo», *Ismos*, edición facsímil de la primera edición de 1931 (Madrid: Biblioteca Nueva, 2002), pp. 256-263. Por su parte, García Lorca (no lo olvidemos, una de las referencias de Ory) escribió un poema titulado «Meditaciones a la muerte de la madre de Charlot»; *vid.* Federico García Lorca: *Poemas en prosa* (Granada: La Veleta, 2000), pp. 93-100. *Vid. infra* «3.2.4. Alegría y risa en el Postismo».

³² L. Aragon: *Escritos de arte moderno* (Madrid: Síntesis, 2003), p. 32. De hecho, Aragon ya le había dedicado uno de sus primeros poemas, «Charlot sentimental» (1918), aparecido en la revista *Le Film*, y al que más tarde sustituiría «Charlot mystique» para la edición de *Feu de joie* (1920); *vid.* L. Aragon: «Carlitos místico», en A. Pellegrini (ed.): *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (Barcelona: Argonauta, 1981), p. 49. Sobre este poema, consúltese Wolfgang Babilas: «“Charlot mystique”. Un poème philosophique du jeune Aragon», en *Études sur Louis Aragon* (Münster: Nodus Publikationen, 2002), pp. 358-364; *ap.* R. Ibarlucea: «Estudio preliminar : Louis Aragon y el otro manifiesto del surrealismo», en L. Aragon: *Una ola de sueños*, p. 18. Por su parte, André Breton, a quien Éluard distingue en 1920 con el apodo «Charlot trágico» (*vid.* P. Éluard: «Presentación de los Dadás», en *El poeta y su sombra*, p. 37), mencionará a Chaplin con especial admiración en su *Antología del humor negro*, pp. 11-12. Véase también, dedicado al personaje de Charlot, el texto de P. Éluard: «Escuchad, escuchad, escuchad» (1920), *op. cit.*, p. 11. Giménez-Frontín se refiere al estrecho seguimiento que los surrealistas hicieron de la obra de Búster Keaton y Charles Chaplin, entre otros; *vid.* J. L. Giménez-Frontín: *El Surrealismo...*, p. 105.

que Artaud dedicó a la película *Animal Crackers* (1930), de los Hermanos Marx: recreación particularmente acertada de «un estado característico, un definido grado poético del espíritu que puede llamarse surrealismo», el cual consiste en «añadir al humor la noción de algo inquietante y trágico, de una fatalidad (ni feliz ni desdichada, pero de difícil formulación) que se deslizaría a sus espaldas como la forma de una enfermedad atroz sobre un perfil de absoluta belleza» (el subrayado es nuestro)³³. Del mismo modo, Salvador Dalí consideraba la obra fílmica de los Hermanos Marx una de las más puras expresiones del Surrealismo, lo que le llevó a escribir para ellos, a mediados de los años treinta, el guión de *Jirafas en ensalada de lomos de caballo* (al que en ocasiones se alude como *La mujer surrealista*, probablemente el subtítulo de una filmación que desgraciadamente nunca se llevó a cabo por la negativa de la productora americana dueña de los derechos)³⁴.

Entre los españoles, muchos son quienes apreciaban vivamente el cine cómico, que para Buñuel constituía nada menos que *la nueva poesía*, dotada de unos recursos que le permiten mayor alcance que cualquier otro género creativo aparentemente más serio y trascendente (el drama o la epopeya, por ejemplo):

La gente es tan idiota —decía el cineasta español—, y tiene tantos prejuicios, que creen que *Fausto* y *Potemkine*, etc., son superiores a esas bufonerías, que no son tales, y que yo las llamaría la nueva poesía. La equivalente surrealista, en cinema, se encuentra únicamente en esos filmes. Mucho más surrealistas que los de Man Ray³⁵.

De entre los jóvenes del 27, especialmente Lorca y Dalí (aunque también Alberti y otros) quedaron fascinados con el cine de Chaplin y de Buster Keaton, cuyas películas se proyectaron en la Residencia de Estudiantes a través del Cineclub organizado precisamente por Buñuel, de modo que la recepción del género cinematográfico cultivado por ambos actores (especialmente el del segundo) y la recepción estética del Surrealismo corrieron de

³³ A. Artaud: «Dos notas» (1932-1935), en *El teatro y su doble* (Barcelona: Edhasa, 1999), pp. 157-158.

³⁴ Vid. Cyril Brian Morris: *Jirafas que arden: El cine de Salvador Dalí* (Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2004).

³⁵ Vid. la sección «El cineclub» de *La Gaceta Literaria*, n° 56, Madrid, abril de 1929, p. 1. Como testimonio del interés estético que se cobró el séptimo arte en los poetas de la vanguardia española, citemos las palabras de Antonio Espina en 1927: «Traerá la literatura los estremecimientos, el claroscuro, la corpórea irrealidad, o el realismo incorpóreo del cinema, la lógica de este arte, es procurarse nuevos efectos literarios, muy difíciles de situar en ningún género determinado. // Entre la novela y el poema, ya existe una zona de interferencia, verdaderamente sugestiva. Entre el poema novelar y la cinegrafía, la interferencia resulta mucho más sugestiva»; A. Espina: «Antelación», prólogo a *Pájaro pinto* (Madrid: Revista de Occidente, 1927), p. 5. Sobre este tema, puede verse el artículo de Vicente Sánchez-Biosca: «El cine y su imaginario en la vanguardia española», en J. Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España...*, pp. 399-411.

la mano³⁶. En el poema en prosa «San Sebastián», publicada en el número inaugural de la granadina *Gallo* (febrero de 1927) y dedicada a su amigo Federico García Lorca, escribe Dalí:

Buster Keaton —¡he ahí la poesía pura, Paul Valéry!—. Avenidas post-maquinistas, Florida, Corbusier, Los Ángeles, Pulcritud y euritmia del útil estandarizado, espectáculos asépticos, anti-artísticos, claridades concretas, humildes, vivas, alegres, reconfortantes, para oponer al arte sublime, delicuescente, amargo, putrefacto...³⁷.

Con anterioridad, Dalí había enviado a Lorca un *collage* titulado *El casamiento de Buster Keaton* (1925), en cuya respuesta éste compuso un breve poema en prosa dialogada, microcuadro cinético o pequeña pieza dramática —según se quiera—, bajo el título *El paseo de Buster Keaton* (originalmente *Diálogo de la bicicleta de Filadelfia*, fechado en julio de 1925 pero publicado también en la revista filosurrealista *Gallo* en 1928, ya con el nombre que hoy conocemos)³⁸. Se trataba de un remedo surrealista de la estética keatoniana de los *sketches*, si bien plagado de símbolos personales, endonde se preconfigura la visión subjetiva de la metrópoli moderna (hipertecnificada y deshumanizada) que veremos pocos después en el ciclo poético de Nueva York. Así pues, el humor onírico de Keaton y el humor sentimental de Chaplin se convierten en fuentes de inspiración para nuestros poetas y adquieren, merced al influjo surrealista, una profunda palpitación trágica (sin que ello anule la inequívoca alegría creadora de que dan muestra sus obras).

Posteriormente, las crecientes tensiones políticas que se sucedieron a lo largo de la década de los treinta y la guerra civil terminaron desdibujando esta línea humorística, lúdica y experimental de los poetas del 27. En cierto modo, el Postismo conectaba la

³⁶ Cfr. Román Gubern: *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine* (Barcelona: Anagrama, 1999), pp. 79 *et seq.*; y Alberto Sánchez Millán: «La vanguardia cinematográfica en el Cine-Club Español y *La Gaceta Literaria*: nota informativa», en *Actas del III Congreso de la A. E. H. C.*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991, pp. 353-361 [disponible en la dirección web http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vanguardia-cinematografica-en-el-cineclub-espanol-y-la-gaceta-literaria-nota-informativa--0/html/ff903890-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_]. Ap. Rubén Rojas Yedra: «Lorca en imágenes. *El paseo de Buster Keaton*», en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 5, 2014, p. 175. Véase también María del Carmen Molina Barea: «Buster Keaton y el Surrealismo en la Residencia de Estudiantes. Razones de una confluencia», en *Archivo Español de Arte*, año LXXXVI, nº 341, enero-marzo de 2012, pp. 29-48.

³⁷ Recogido en R. Santos Torroella: «*Los Putrefactos*» de Dalí y Lorca..., p. 59. Vid. Salvador Dalí: «San Sebastián», en *Gallo: Revista de Granada*, nº 1, Granada, febrero de 1928, pp. 9-12. Anteriormente, se había publicado una versión catalana en *L'Amic de les Arts*, nº 16, Sitges, 21 de julio de 1927, pp. 52-54.

³⁸ Vid. Federico García Lorca: *El paseo de Buster Keaton* (Valencia: Media Vaca, 2008). Cfr. Margarita Ucelay: «Introducción» a F. García Lorca: *Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo* (Madrid: Cátedra, 1995), pp. 36-47; y R. Rojas Yedra: *art. cit.*, pp. 168-199.

tardovanguardia de posguerra con aquella sucesión de contextos que vehicularon las propuestas experimentales anteriores a la contienda: la protovanguardia ramonista, el Ultraísmo, la pléyade veintisietista y, no menos significativamente, los mal llamados «humoristas del 27», entre quienes se encontraban los citados Miguel Mihura (1905-1977), Antonio de Lara «Tono» (1896-1978), José López Rubio (1903-1996), Jardiel Poncela (1901-1952), Edgar Neville (1899-1967), etc., precursores todos ellos —según Bonet— del humor moderno que más tarde los postistas asimilarán³⁹. En cualquier caso, ninguna de estas referencias puede considerarse independientemente de la lectura que éstos hicieron del Surrealismo, a través de cuyo contraste habremos de conducirnos por los siguientes apartados.

³⁹ Vid. AA. VV.: *Los humoristas del 27* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sinsentido, 2002), p. 13. Fue el historiador y ensayista Pedro Laín Entralgo quien por vez primera mencionó esta «otra Generación del 27, la de los “renovadores” —los creadores más bien— del humor contemporáneo»; ap. José López Rubio: «La otra generación del 27», discurso leído ante la RAE el 5 de junio de 1983 (Madrid: Real Academia Española, 1983), p. 8. Pero, en efecto, el nombre de «humoristas del 27» induce a error en la medida en que los relaciona de forma directa con los poetas de la Residencia de Estudiantes, cuando en verdad todos ellos fueron correligionarios de La Sagrada cripta del Pombo, donde se reunía la élite literaria y artística española de los años veinte y primera mitad de los treinta. Era Gómez de la Serna, por tanto, el maestro del grupo, si bien no la única influencia poderosa. Así, por ejemplo, Mihura ha destacado el humor acerbo y descarado del articulista y escritor italiano Pitigrilli, pseudónimo de Dino Segre (1893-1975), gran admirador de Ramón (a quien cita en múltiples ocasiones), pero más cercano a la negritud surrealista: «Revolucionó el humorismo —escribió Mihura— no sólo en España, sino en todo el mundo; era el suyo un humor desvergonzado, cínico, pesimista; su no creer en nada nos influyó, nos revolucionó a todos»; ap. Julián Moreiro Prieto: *Mihura: humor y melancolía* (Madrid [etc.]: Algaba, 2004), p. 80. Vid. José Antonio Llera: «Pitigrilli y Chistera: humorismo de culto», *El humor verbal y visual de «La Codorniz»* (Madrid: CSIC, 2003), pp. 340-342. Vid. Pitigrilli: *Diccionario de la sinceridad* (Barcelona: Planeta, 1962). Con todo, y dado que estos humoristas desarrollaron su labor creadora preferentemente en los ámbitos cinematográfico y teatral, cuando no en el narrativo, nos abstendremos de indagar en los elementos concretos que, pudiendo estar más o menos presentes en el ideario estético postista, no se diferencian gran cosa del influjo ejercido por Ramón, a quien dedicaremos un generoso apartado más adelante. Vid. *infra* «3.2.4.3. Gómez de la Serna: el “santo patrono” del Postismo». Léanse sobre este tema, además de los títulos citados, los trabajos de José María Torrijos: «El otro grupo del 27: Del humor al teatro», en *Religión y Cultura*, n° 170, junio-septiembre de 1989, pp. 397-418; Laurent Boetsch: *José Díaz Fernández y la otra generación del 27* (Madrid: Pliegos, 1985); María Luisa Burguera Nadal & Santiago Fortuño Llorens (eds.): *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27* (Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1998); Emilio González-Grano de Oro: *La «otra» generación del 27. El «Humor Nuevo» español y «La Codorniz» primera* (Madrid: Polifemo, 2004); Juan de Dios Ruíz-Copete: *La otra Generación del 27: los narradores* (Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2002); Emilio González: *Ocho humoristas en busca de un humor: la “Otra” Generación del 27* (Madrid: Polifemo, 2005); y el número especial *Humor y literatura en la vanguardia* de la revista *Ínsula*, n° 579, Madrid, 1995, dedicado a los autores de esta otra generación.

2.2.4. Polémica en torno a un Surrealismo español

Se ha insistido hasta la saciedad sobre el carácter tardío, superfluo y mimético (esto es, poco original) de nuestro Romanticismo, pero hay un aspecto por lo general desapercibido que, a nuestro juicio, resulta mucho más pertinente para su caracterización: la ausencia o no de ironía en él¹. Peers apunta que el carácter objetivo del renacimiento romántico en España, modificado superficialmente por ciertas afectaciones subjetivistas, prevalece sobre el subjetivismo que dominó la rebelión romántica europea². En caso de seguir esta tesis, habríamos de admitir que nuestro romanticismo presentaba una menor tendencia al individualismo, lo que, en consecuencia, hacía poco frecuentes los accesos de desilusión y hastío (*mal du siècle*) en los autores anteriores a Larra (en cuya ironía mordaz, fruto del desencanto, sí se adivina una profunda melancolía) y a Bécquer (en quien sí encontramos un mayor peso del subjetivismo y de la desilusión románticas que, a la postre, prepararían el terreno para la germinación irónica³). Desde nuestro punto de vista, repito, toda elucidación del Romanticismo español que aspire a dar cuenta de las cuestiones fundamentales del movimiento universal en que aquél se inserta, debe resolver primero si existe o no, y en qué medida, la ironía romántica en nuestros autores del XIX⁴. Porque negar la ironía romántica en el Romanticismo español equivale a negar la existencia misma del Romanticismo en España y, de paso, determinaría la incapacidad propia del mundo

¹ «In Spain, as far as I know, none of the prominent Romanticists gave themselves over to the Romantic irony of Tieck, Musset, or Gautier, with the possible exception of Espronceda»; J. T. Reid: «Romantic Irony and Satir», en *Hispania*, First Special Number, Los Ángeles C.A., 1934, p. 86. Tal es también la postura de Eduardo García, para quien la ironía «fue entre nosotros una gran desconocida»; vid. Eduardo García: «Ironía romántica y posmodernismo (apuntes para una poética sin límites)», en *Clarín: Revista de Nueva Literatura*, nº 54, año IX, Diciembre de 2004, pp. 14-23. Por razones obvias, nos es imposible profundizar aquí en una cuestión de veras interesante, si bien diremos que el juicio de ambos autores es, si no refutable, al menos susceptible de objeción. Vid. *supra* «0.2. La ironía romántica en los albores de la modernidad» e *infra* «3.2.1. Identidad contradictoria y parábasis del sentimiento». En cualquier caso, la interpretación que hace Reid de la ironía romántica me parece desacertada, pues la identifica con una cierta *sensación de seguridad y de autodomínio* («feeling of security and self-dominion») con relación a la capacidad del sujeto para distanciarse emocionalmente del objeto de representación, situándola en estrecha relación con el género satírico; vid. J. T. Reid: *op. cit.*, p. 81.

² Cfr. Edgar Allison Peers: «I. La influencia de Alemania», *Historia del movimiento romántico español*, Tomo II (Madrid: Gredos, 1973), pp. 344-346 *et seq.*

³ Vid. Eugene del Vecchio: «Schlegelian philosophical and rtistic irony in Bécquer», en *Hispania*, Vol. 72, nº 2, 1989, pp. 220-225; y Vladimer Luarsabishvili: «La ironía romántica en las *Rimas* de Bécquer», en *AdVersuS: Revista de Simiótica*, año IX, nº 22, junio de 2012, pp. 136-149

⁴ En este sentido, resulta de sumo interés el trabajo del profesor de la Universidad de Massachussets, Ricardo Navas Ruíz: «El modo irónico y la literatura romántica española», en F. Díaz Larios & E. Miralles (eds.): *Del Romanticismo al Realismo* (Barcelona: Univ. de Barcelona, 1998), pp. 223-238.

hispanico para asumir los contenidos de la vanguardia y del Surrealismo⁵. Una solución intermedia consistiría en atribuir a nuestros escritores del XIX un *bajo romanticismo*, opuesto al *alto romanticismo* de la primera generación romántica alemana o inglesa: un romanticismo mimético que sólo recogería los tópicos más superficiales del romanticismo europeo (evasionismo, evocación nostálgica, amaneramiento expresivo...), en gran medida ya ironizados por románticos tardíos como Heinrich Heine (1797-1856), y que apenas incluiría contenidos esenciales como son la problemática del yo, la escisión objetivo-subjetiva del sujeto autoconsciente, la vivencia angustiosa de una duplicidad óptica o el anhelo trágico de la unidad perdida, cuestiones todas ellas subsumidas en una categoría (la ironía romántica) que a la postre supuso la quiebra definitiva de la razón ilustrada, esta la cual, por lo demás, nunca dominó la cultura española del XVIII.

Ello explica que algunos de nuestros autores del siglo XX resulten más románticos que la mayoría de autores del XIX supuestamente ligados a este movimiento⁶. La mera existencia de un poeta como Antonio Espina (cuya valía es justo reivindicar), por citar sólo un ejemplo íntegro, nos convence de la actualidad que se cobró la ironía romántica en determinados autores del pasado siglo. Decía de él Gómez de la Serna: «Tiene Espina una sonrisa bondadosa, descreída y perforante que atrae»⁷. Por su parte, en una obra crítica de 1954, Federico Carlos Sáinz de Robles (1898-1983) situaba a Carlos Edmundo de Ory al lado de Espina, y si bien el propio autor postista mostró su extrañeza ante este pretendido parentesco literario, esto demuestra que tuvo conocimiento de la obra de un poeta que la posteridad ha tratado con frío desdén, pero que en su tiempo despuntó como uno de los autores de mayor relieve (si bien con una acogida desigual por parte de la crítica)⁸. Ciertamente, percibimos en el madrileño una ironía cínica y misántropa, como demuestra la serie de «Antístenes habla», incluida en su primer libro (*Umbrales*, 1918), por lo general alejada de la ironía inventiva, conciliadora y humorística del Postismo de Ory, a la vez que más próxima a la desafortunada subjetividad de una conciencia escindida que ha asumido la pérdida del Ideal y aprehendido la vulgar teatralización del mundo:

⁵ «Entre nosotros [los hispanicos] —decía Paz— falta también la ironía, algo muy distinto al sarcasmo o a la invectiva [...]. Tampoco aparece la alianza entre sueño y vigilia; ni el presentimiento de que la realidad es una constelación de símbolos; ni la creencia en la imaginación creadora como la facultad más alta del entendimiento. En suma, falta la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad»; O. Paz: «El caracol y la sirena», *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda* (Barcelona: Seix Barral, 1991), p. 9.

⁶ Cfr. Philip W. Silver: *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España* (Madrid: Cátedra, 1996). Citado por E. García: art. cit., pp. 14-15.

⁷ R. Gómez de la Serna: *La sagrada cripta del Pombo* (Madrid: Trieste, 1986), p. 506. Ap. E. Hernández Cano: «Pie para la poesía de Antonio Espina», en A. Espina: *Poesía completa...*, p. 7.

⁸ Vid. C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 268.

Yo tengo mi alegría en la tristeza ajena
[...] el gesto del divino Cinismo,
príncipe rubio y pálido, sabio y adolescente
que sigue de mis pasos la huella eternamente⁹.

¡Oh! tú, ¡oh! yo, ¡oh! todos, apreciables farsantes,

histriones convencidos, de cerebros distantes
de cualquier solución, de cualquier martingala,
que ponga la final rebelión en la bala¹⁰.

¿Acaso la ley de Newton con mi poder no tacho?
¿No se mueven las casas cuando yo estoy borracho?¹¹

aspiro eternamente a lo que nunca alcanzo,
y... avanti, avanti, avanti... Avanzo, avanzo, avanzo¹².

Y tan completo el tedio, tan celular,
que siento el miedo horrible de perdurar.
Si algo me entretuviese, si gustase de guardar sellos

o de animar mi murria cortando cuellos...
Pero... ¡sentir disnea de estupidez
en la bomba neumática de la honradez!¹³

Sé que todo en el fondo obedece a lo mismo,
que todo está sujeto a igual determinismo,
[...]
y que cuando aboquemos al suspirado fin,
detrás del superhombre resurgirá Caín.
[...]
Yo, por ello, el objeto que persigo en mí mismo

es aislar mi conciencia y centrar mi egoísmo,
atenuando la vida y gozando el momento
para sacar el máximo de mí tanto por ciento¹⁴.

Aún más tajante se nos presenta el poema «Lamentación», donde podemos leer:

⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰ *Ibid.*, p. 101.

¹¹ *Ibid.*, p. 103.

¹² *Ibid.*, p. 105.

¹³ *Ibid.*, p. 106.

¹⁴ *Ibid.*, p. 107.

El telón de mi tedio, al caer lentamente,
será la guillotina que mi carne asesine,
cuando la farsa acabe, cuando todo termine
y el gracioso festín del gusano comience.

Indiferente y triste en el borde encantado
de la muerte, me contemplo sin humano terror.
Soy un pobre y absurdo muñeco alucinado,
sólo atento al sentido de mi drama interior.

Este drama escondido a las burlas de fuera,
sumiso a la carrera que el destino le trace
entre el tropel diario de vulgares quimeras
y sin posible desenlace.

Corazón: roja rosa podrida.
¿No escuchas el lamento rabioso de mi voz?
Mi juventud te pide un motivo de vida,
una mujer, un vicio, una mentira, un Dios.

Un veneno que mate pero deje llegar
a ese ensueño accesible para el vulgar y el necio.
¡Oh, cómo sabría yo gozar
lo que no pudiese manchar con mi desprecio!¹⁵

Es posible encontrar diseminados en la obra de Espina poemas formalmente afines
a la versificación eurítmica del Postismo:

Talco y brinco.
La línea rota y muerta
en el zig-zag... Y yoes, yoes
que melodían
y algarabían
innúmeros
en polímetros
el agua¹⁶.

Al pasquín luminoso del día,
el clarín colorín del harapo
es airón cascabel de alegría
de la turba exaltora del trapo.

Sollozante su facies de harina,

¹⁵ *Ibid.*, p. 145.

¹⁶ *Ibid.*, p. 208.

don Humor rubriquea la farsa
con la sierpe de la serpentina
y el flautín de la bufa comparsa.

¡Policrómico reír jacaresco
alariza en el móvil tropel,
bajo un púrpura palio chinesco
y una lluvia-color, de papel!¹⁷

Destacan en este sentido dos poemas no recogidos en libro y fechados en la década de los veinte, el paramodernista «Biombo japonés» y el primero de la serie «Poemas hiperultra», donde los continuos juegos del significante siguen la línea desacralizadora de la antipoesía:

P. L. C. U. O. C. Y. E. O. A.¹⁸

—Drilococos.
 ¡Drilococos en el Loni!
y no
 cocodrilos en el Nilo.
 Cocoloni
 KO-KO-RO-KO.
¿L'onix coco?
 Drilos.

Loto.
 Como la risa
 que tiene prisa
 para ir a misa.
Ibis.
 Aquel Tenorio
 cual un notorio
 zar ilusorio.
Dragón,
 sonaja
 para la caja,
 para la caja y la mortaja.
¡Y el
 farolillo japonés!¹⁹

¹⁷ *Ibid.*, p. 213. También encontramos juegos paronomásicos y derivaciones del tipo: «La hora hiera», «la razón de la sinrazón», «la que embarca en la barca del barquero», «ritmos y rimas, remos y ramos», «hambre y hembra»; *ibid.*, pp. 97, 98, 109, 112 y 153, respectivamente.

¹⁸ *Para leer con un ojo cerrado y otro abierto*. [Nota al pie del autor.]

¹⁹ *Ibid.*, pp. 261 y 271, respectivamente.

No obstante, a la alegría y la ingenuidad recobradas que los postistas ensalzarán, este poeta opone generalmente el violento escepticismo (ironía negativa y desacralizadora) de un post-romanticismo desengañado:

Fue como todos los despertares
Mi despertar a la luz clara del día.
Con una mueca en mis labios, sana, indulgente,
sin troquelar aún por la ironía.

Era inegnuo y feliz, porque era ingenuo.
Puse mis ansias en lo inconquistable,
sentí lujurias y emociones hondas.
Quise verdades y pedí verdades.
[...]
Roto ya el velo de la hipocresía
vieron mis ojos la verdad desnuda.
Era el amor un mísero apetito,
y el ideal una grosera burla.

Así me hicieron, y hoy así me hallo
ni triste ni gozoso,
escéptico, porque ya a ciertas alturas
se es escéptico o tonto. [etc.]²⁰

La dimensión crítica-social aparece con claridad en poemas como «Ensueño» o «A ella» (cuya temática y punto de vista moral recuerda a la sátira quevedesca «Poderoso caballero es don Dinero»)²¹. Y procedimientos típicamente irónicos como la ruptura de la ilusión poética (*Illusionstörung*) por la irrupción de una voz intrusiva, que es la del propio sujeto enunciador desdoblado: «¡Doriano, amigo, hermano! / (Lo de amigo no es tópico, / es un impulso grato.)»²². También destaca en este sentido el poema elocuentemente titulado «Aparte», perteneciente a *Signario* (1923):

Pensamiento que declaro
en el bazar tragicómico:
¡oh!
qué triste es lo económico,

²⁰ *Ibid.*, p. 157. La parodia heineana del romanticismo está presente en el poema «Sofrosine», perteneciente a *Signario* (1923); *ibid.*, p. 179.

²¹ *Ibid.*, pp. 150-151 y 152-154, respectivamente. Acerca del compromiso político de Espina, téngase en cuenta que éste se posicionó claramente en defensa de la República durante el alzamiento militar fascista de los años 1936-1939.

²² *Ibid.*, p. 113.

¡ah! y
qué hermoso es lo caro²³.

Difícilmente podría comprenderse el romanticismo residual de Espina sin situarlo en el cambio estético que supuso el paso del modernismo a la vanguardia²⁴. Pero tampoco sin mencionar la muy plausible influencia del uruguayo francófono Jules Laforgue (1860-1887), cuyo modernismo autoirónico (casi inédito en la época), cruzado de pesimismo schopenhaueriano y no pocas veces identificado con el decadentismo, unido en lo formal a su versolibrismo, a la mezcla de registros antipoéticos y a la explosión de una tropología característica, se cobró gran popularidad entre los surrealistas franceses²⁵.

En nuestro país, la recepción crítica de las vanguardias adolece de falsos tópicos y malentendidos aún por liquidar. Uno de los más persistentes gira en torno a la ya tratada oposición entre una poesía «comprometida» (preocupada por la realidad humana del hombre social) y una poesía pura, deshumanizada o lúdica (que estaría en la línea de aquel individualismo que Peers niega a nuestros románticos). No cabe duda de que el afianzamiento de las premisas realistas a partir de la década de los 40 ha determinado una tenaz aversión hacia las líneas más experimentales y, en general, hacia todas aquellas poéticas que vindican la imaginación como valor supremo. Anteriormente apuntábamos que *Hijos de la ira*, pese a los rasgos «surrealizantes» que importaba, asentó definitivamente la falsa dialéctica entre una poética «humanizada» (propuesta como modelo) y el supuesto diletantismo surrealista:

El núcleo principal de poemas de *Hijos de la ira* —ha escrito Dámaso Alonso— creo que manifiesta de modo bien evidente una voluntad de apartarse del «Surrealismo» [...]. Yo buscaba una expresión para mover el corazón y la inteligencia de los hombres, y no últimas sensibilidades de exquisitas minorías²⁶.

En este *querer-apartarse-del-Surrealismo* subyace el tácito reconocimiento del poderoso influjo que dicho movimiento ejerció en los poetas que integraron la pléyade a la que el propio Dámaso pertenecía, lo cual ya es importante. Pero también lo es desmentir aquella falsaria identificación del Surrealismo con una tendencia elitista (¿de nuevo el tema

²³ *Ibid.*, p. 195.

²⁴ Cfr. Germán Gullón: «Una invitación a la vanguardia: la poesía de Antonio Espina»; y Jaime Mas Ferrer: «Antonio Espina: el poeta romántico de la vanguardia española». Ambos en *Ínsula*, nº 529, Madrid, enero de 1991, pp. 21-22 y 23-25, respectivamente.

²⁵ Vid. Jules Laforgue: *Obra poética* (Madrid: Cátedra, 2013). Ángel Crespo le dedica un capítulo en Á. Crespo: «Jules Laforgue, maestro del *spleen*», *El poeta y su invención*, pp. 288-290.

²⁶ Ap. Fco. J. Díez de Revenga: *Las Vanguardias...*, p. 145.

de la torre de marfil?), propia de *exquisitas minorías*, y en la que tuvo mucha responsabilidad la lectura orteguiana de la Vanguardia (estética, intelectual y social) como concepto ligado al de «minoría selecta», tan caro a los autores de la Generación del 14 y especialmente al filósofo madrileño²⁷:

Le propre du surréalisme —escribía André Breton— est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un *patrimoine commun* dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns²⁸.

Las vanguardias históricas respondieron generalmente a este principio «democratizador» de la actividad artística. Para llevar a cabo felizmente la revolución espiritual que promovieron, resultaba necesario hacer salir el arte de las academias y ofrecerlo a toda la sociedad. Difícilmente se hallaría en la historia de las letras universales a poetas tan decididos a sacudir las conciencias y, asimismo, tan comprometidos con las causas sociales como los vanguardistas y concretamente los surrealistas, quienes protagonizaron la más importante cruzada del siglo XX contra las fuerzas que atanezaban el espíritu, continuando en cierto modo la agitación política del dadaísmo berlinés²⁹. A sus ojos, no es que la burguesía fuera incapaz de evitar la I Guerra Mundial, sino que, de hecho, fue la verdadera instigadora del conflicto, además de la principal valedora del incipiente fascismo. Por tanto, el arte debía contribuir a desenmascarar la hipocresía y el egoísmo depredador y deshumanizado del Capitalismo.

Por tanto, hay algo que explica mejor la persistente resistencia ética y estética de muchos de nuestros críticos y literatos con respecto a las vanguardias: un cierto principio de incompatibilidad con nuestro carácter serio, dogmático y poco preparado para las efusiones de la imaginación³⁰. De ella fueron muy conscientes los postistas, para quienes el

²⁷ Lo que ante todo llamó poderosamente la atención de Ortega respecto al arte nuevo de vanguardia fue precisamente la incompreensión por parte de las masas y el hecho de que aquél estuviera concebido para forzar esa incompreensión: «el arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular»; J. Ortega y Gasset: «Impopularidad del arte nuevo», *La deshumanización del arte...*, p. 13. Vid. Ignacio Sánchez Cámara: *La teoría de la minoría selecta en el pensamiento de Ortega y Gasset* (Madrid: Tecnos, 1986); y A. Soria Olmedo: «Minorías, masas y vanguardias: Ortega y E. R. Curtius», *Vanguardismo y crítica literaria en España*, pp. 158-162.

²⁸ A. Breton: «Le message automatique» (1933), *Point du jour*, p. 182. Vid. *infra* «2.2.8.1. Misterio e inspiración».

²⁹ Vid. Renato Poggioli: *Teoría del arte de vanguardia* (Madrid: Revista de Occidente, 1964), p. 25; y Donald Drew Egbert: *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a mayo de 1968* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981). Citados por A. Soria Olmedo: *op. cit.*, p. 17.

³⁰ Escribía Cirlot en carta dirigida al padre del Surrealismo: «Debo decir que en España el surrealismo es pura nada, secreto detestado, movimiento encerrado en el silencio con las llaves de la total indiferencia [...]»:

Surrealismo nunca fue del todo comprendido ni asimilado en nuestro país, lo que en gran medida permite considerar el Postismo como el «único movimiento que ha producido el surrealismo en España»³¹. La idea de un posible Surrealismo español ha dado lugar a no pocos desafíos, debido en gran parte a las justificadas reticencias de nuestros autores frente a determinadas tesis programáticas, pero también y muy especialmente al carácter deliberada y marcadamente operativo de la propia crítica vanguardista, lo que motivó la fuerte reacción en España (especialmente a partir de la guerra) de un sector amplio que, ajeno al fenómeno vanguardista, rechazó violentamente los presupuestos morales y estéticos del Surrealismo y que durante muchos años ha escamoteado una cuestión hoy día tan interesante³². Uno de los hitos de la recepción crítica de las vanguardias en España lo supuso la famosa encuesta que Miguel Pérez Ferrero (1905-1978) realizó en 1930 para *La Gaceta Literaria*, titulada «Una encuesta sensacional. ¿Qué es la vanguardia?», donde a lo largo de seis números se levantó el acta de defunción la Vanguardia. La importancia de

en este país todos creen en la evidencia indestructible, en la solidez del universo»; *vid.* AA. VV.: *Ciudad de Ceniza...*, p. 130; y más recientemente, J.-E. Cirlot: *En la llama...*, pp. 549. Ha escrito Félix Grande: «El surrealismo, acaso la más grande aventura literaria de la imaginación y del amor en los tiempos modernos, se ha tomado con cuentagotas, con prevención, como un remedio para los orzuelos, con miedo de perder la vista. ¿Qué vista? En el periodo de entreguerras, nada como el surrealismo ha ayudado a que sea tentacular la mirada de los artistas»; F. Grande: «Carlos, Carlos...», en C. E. de Ory: *op. cit.*, p. 10.

³¹ Manuel Mantero: *Poetas españoles de posguerra* (Madrid: Espasa-Calpe, 1986), p. 446. *Cfr.* E. Chicharro: «Poetas, poetas, poetas, ¡qué seres tan extraños!», en *La Estafeta Literaria*, n° 14, p. 7. Carlos Edmundo de Ory ha mostrado en varias ocasiones sus reservas acerca de la existencia de un surrealismo español. En el artículo «Surrealismo ibero y apertura de polémica» (1952) concluía que en España nunca hubo un poeta que hiciera *surrealismo integral*, salvo muy contadas excepciones (de entre las que destaca la figura de Juan Larrea). Veinte años después replanteará la cuestión en «¿Surrealismo en España?», donde desmiente el supuesto surrealismo español en unos hombres no surrealistas y además católicos (aunque de nuevo reconoce la existencia de algunos surrealistas ortodoxos). *Vid.* C. E. de Ory: «Surrealismo ibero y apertura de polémica», en *Correo Literario*, n° 50, Madrid, junio de 1952; e *Id.*: «¿Surrealismo en España?», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo de 1972.

³² «La vanguardia, negadora de la historia —ha escrito Soria Olmedo—, rechaza toda crítica hecha desde “fuera”. Por eso el tono de manifiestos y proclamas suele ser dogmático, terminante. Más que como teorías se presentan como armas de combate destinadas a suscitar actos antes que reflexiones. De ahí que las relaciones de la vanguardia con la crítica externa a ella suelen ser tensas. Desde fuera se puede encontrar desde el intento de comprender hasta la rabieta miope»; A. Soria Olmedo: *op. cit.*, p. 26. Se da también la circunstancia de que la banalización del término «Surrealismo», particularmente en la prensa y la comunicación ordinaria, corre en paralelo a la de otros términos fundamentales desde el punto de vista histórico-literario (sustantivos como «romanticismo» o adjetivos como «dantesco» se han vaciado de contenido y obedecen a connotaciones periféricas y falsarias); *vid.* J. Chénieux-Gendron: «Jeu, rire, humour: un colloque à Cerisy», en J. Chénieux-Gendron & M.-C. Dumas (dir.): *Jeu surréaliste et humour noir*, p. 3. Hasta finales de los 60 se extiende un período de desprecio y rechazo airado del tema del Surrealismo (período al que sucede el tímido planteamiento de algunas cuestiones latentes), y sólo a partir de 1974, con motivo del cincuentenario del Manifiesto Surrealista (al que la revista *Ínsula* dedicaría un número conmemorativo), la apertura de una fase de nuevos planteamientos y reivindicaciones; *vid.* Lucie Personneaux Conesa: «El surrealismo en España: espejismos y escamoteo», en A. David Kossoff (coord.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1983), tomo II (Madrid: Istmo, 1986), pp. 447-454. Para consultar el citado número conmemorativo del Surrealismo, *vid.* *Ínsula*, n° 337, Madrid, diciembre de 1974. *Cfr.*, por ejemplo, Julio Neira: «Notas sobre la introducción del surrealismo en España», en *Boletín de la Real Academia Española*, LXIII, n° 228, Madrid, enero-abril de 1983, pp. 118-122; y P. Corbalán: *Poesía surrealista...*, p. 20.

esta encuesta se percibe en sendas reseñas de dos compañeros de promoción poética, Pedro Salinas y Dámaso Alonso, al libro *La destrucción o el amor* (1935), de Aleixandre, en las que aquéllos trataron de relativizar el supuesto Surrealismo de Aleixandre aduciendo la profunda inspiración romántica que cruza dicha obra (sólo superficialmente sustentadora de rasgos estilísticos más o menos surrealistas)³³, así como las notas de un misticismo panteísta y humano³⁴.

En este mismo sentido, es harto conocida la opinión de Diego sobre la idea de un posible Surrealismo español, tal como la expuso en un texto crítico de 1948: los poetas españoles de su generación habrían empezado a escribir obras oníricas y surrealizantes más por efecto de las emanaciones difusas que por una influencia directa de la estética ultrapirenaica³⁵. Por su parte, Manuel Durán Gili hablaba del *influjo* surrealista en la lírica española a propósito de un trabajo de 1950: el Surrealismo fue importado de Francia, modulado por otras tendencias como el popularismo y el clasicismo, pero nunca se dio de un modo autóctono. Dicho movimiento carecería en España (donde rara vez se manifiesta en la forma pura de la escritura automática) de la fuerza que en el país vecino le otorgó su sólida estructura teórica, reduciéndose acaso a una etapa más en la evolución personal de los poetas anteriores a la guerra civil. Es decir, que el Surrealismo supuso para los autores españoles uno de los diversos caminos de renovación y de superación poética que se les ofrecía, pero nunca un fin en sí mismo³⁶. En consecuencia, la relativa presencia del surrealismo en nuestros poetas no adquirió carta de autonomía estética, por lo que no puede hablarse propiamente de un Surrealismo español *stricto sensu*³⁷.

En 1970 se publicó un artículo titulado elocuentemente «Inquisición del surrealismo español», cuyo autor, Alberto Adell, negaba frontalmente la existencia de esta variante³⁸. Fue entonces cuando aparecieron los relevantes estudios de tres críticos foráneos que reevaluarían la cuestión desde una perspectiva más amplia y comprehensiva

³³ P. Salinas: «Nueva Poesía», en *Índice Literario*, IV, n° 5, mayo de 1935, p. 93. Esta reseña puede verse reproducida en *id.*: *Literatura española del siglo XX* (Madrid: Alianza, 1983), pp. 204-212.

³⁴ Vid. D. Alonso: «Vicente Aleixandre: *La destrucción o el amor*», en *Revista de Occidente*, XLVIII, abril-mayo-junio de 1935, pp. 331-340; recogido en *id.*: «La poesía de Vicente Aleixandre», *Poetas españoles contemporáneos*, pp. 267-297.

³⁵ Vid. *id.*: «Una generación poética (1920-1936)», *Poetas españoles contemporáneos*, pp. 175-177.

³⁶ Vid. M. Durán Gili: *El superrealismo...*, pp. 38-39.

³⁷ Vid. J. Marco: «Surrealismo y surrealismos en España», en J. Pont (ed.): *Surrealismo...*, p. 35. Vid. *id.*: «La poesía hasta 1936», en J. M. Díez Borque (coord.): *Historia de la literatura española*, IV; e *id.* «Muerte o resurrección del surrealismo en España: aproximación en notas», en Julio Ortega (coord.): *Convergencias. Divergencias. Incidencias* (Barcelona: Tusquets, 1973). Por su puesto, tampoco el Postismo, según Marco, pasaría de ser un movimiento «de tono menor», fugaz, y asincrónico; *vid. ibid.*, p. 38.

³⁸ Vid. Alberto Adell: «Inquisición del surrealismo español», *Ínsula*, n° 284-285, Madrid, julio-agosto de 1970.

(o lo que es lo mismo, menos entorpecida por los prejuicios heredados de las generaciones inmediatas), afirmando sin cortapisas el poderoso influjo que en nuestros poetas ejercieron las vanguardias y, especialmente, el Surrealismo³⁹. En contra de lo que se había querido establecer como verdad indiscutible, tanto el Surrealismo como las primeras vanguardias fueron pronto acogidos con entusiasmo en nuestro país, si nos atenemos a la inmediata publicación del Manifiesto del Futurismo (1909) en la revista *Prometeo* (dirigida por Gómez de la Serna a principios del siglo XX), así como a la exposición cubista de 1912 en las prestigiosas Galerías Dalmau de Barcelona, o a las lecturas de los surrealistas —muchas veces apasionadas— por parte de los jóvenes poetas españoles, sin olvidar la celebración de importantes conferencias a cargo de los máximos representantes de la Vanguardia europea. La mediación cultural que por entonces entablaron los escritores y pintores españoles con sus colegas parisinos fue muy intensa. Esta atención se materializaría, por ejemplo, en antología *La poesía francesa moderna* (1913), a cargo de Díez Canedo y Fernando Fortún, el primero de los cuales realizó una serie de trabajos críticos centrados en las figuras de Marinetti y de Apollinaire⁴⁰. No hemos de olvidar citar las por entonces populares crónicas periodísticas acerca del ambiente artístico de París que a lo largo de 1920 realizó el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), afincado por entonces en la capital española como colaborador de numerosas publicaciones⁴¹. Sabemos también que a partir de la segunda mitad de los años diez algunas de las figuras más relevantes del panorama artístico europeo —actores de la Vanguardia tales como Francis Picabia, Albert Léon Gleizes (1881-1953), Marie Laurencin (1883-1956) o el poeta Arthur Cravan (1887-1918?)— se instalaron, huyendo de la Gran Guerra, en Barcelona, algunos de ellos después de una breve estancia en Madrid. En la Ciudad Condal coincidieron con el matrimonio Delaunay —Robert (1885-1941) y su esposa Sonia (1885-1979)—, radicados en Madrid durante los años 1914 y 1915, además de con otros tantos artistas venidos de la vieja Europa. Tan ilustres exiliados difundieron sus ideas a través de diversas publicaciones, entre las que destacamos la revista *391*, creada por Picabia en Nueva York en el año 1917 y editada temporalmente en Barcelona con la colaboración del galerista Josep Dalmau

³⁹ Vid. P. Ilie: *Los surrealistas españoles*; V. Bodini: *op. cit.*; y C. B. Morris: *El Surrealismo y España: 1920-1936* (Madrid: Espasa, 2000).

⁴⁰ Vid. Enrique Díez Canedo & Fernando Fortún: *La poesía francesa moderna* (Madrid: Renacimiento, 1913); E. Díez Canedo: «El Futurismo... a los seis años», en *España*, nº 115, Madrid, 28 de febrero de 1918, pp. 11-13; *id.*: «El recuerdo Apollinaire», en *España*, nº 292, Madrid, 4 de Diciembre de 1920, pp. 10-11; y Miguel Ángel Lama: «Enrique Díez-Canedo y la poesía extranjera», en *Cauce: Revista de Filología y su Didáctica*, nº 22-23, Sevilla, 1999-2000, pp. 191-205, especialmente.

⁴¹ Vid., Enrique Gómez Carrillo: *Lo mejor de Enrique Gómez Carrillo*, selecc. y prólogo de Lucrecia Méndez de Penado (Guatemala / San Salvador, El Salvador: Piedra Santa Arandi, 1999).

(1867-1937), en cuyas mencionadas galerías expuso sus obras el propio Picabia en 1922, con la imponderable participación de André Breton como maestro de ceremonia⁴². El 17 de noviembre de ese mismo año, el escritor francés pronunciaría en el Ateneo de Barcelona una importante conferencia acerca del arte moderno, y el 14 de abril de 1925 Louis Aragon hará lo propio en el Ateneo de Madrid y en la Residencia de Estudiantes⁴³. Entre los años 1926 y 1928 se publica en Cataluña la revista *L'Amic de les Arts*, de orientación surrealista, al igual que la coetánea *Revista de Poesía* (1925-1927). Y no menos importante sería el aterrizaje del chileno Vicente Huidobro en la capital española, donde permanecerá, tras su paso por París, durante los meses de julio a noviembre de 1918, lo que propició la irrupción del movimiento Ultra a través de dos focos: Sevilla y Madrid⁴⁴. Vemos, pues, de qué modo la cultura vanguardista europea estaba activamente presente en España, donde se sucederán manifestaciones artísticas afines que marcarán decisivamente la evolución de la poesía y el arte de nuestro país⁴⁵. A la vista de estos datos, el avance de las estéticas de Vanguardia es ya imparable a principios de los años veinte: en 1921 aparecen las revistas *Ultra* y *Alfar*, en las que se publicaron los primeros manifiestos y textos de creación ultraístas. Al año siguiente se publica el libro creacionista *Imagen* (1922), de Gerardo Diego, y poco después el primer y único libro de Guillermo de Torre, *Hélices* (1923), algo más cercano al programa futurista y con el que su autor trató de sacudirse los motivos y la herencia formal del Modernismo.

Es cierto que la Dictadura de Miguel Primo de Rivera (1870-1930), que se extendió a lo largo de siete años desde su implantación en 1923, dificultó en cierta medida el avance de la Vanguardia impulsada enérgicamente Gómez de la Serna, los ultraístas y los cubistas-creacionistas de ámbito hispánico. Pero el relativo control cultural que dicho régimen impuso no impidió el desarrollo de programas estéticos indispensables a la hora de ubicar, por ejemplo, la gabilla poética del 27 (cuyo vanguardismo es innegable) en el panorama de

⁴² Sobre la citada revista, vid. AA.VV.: *Las vanguardias en Cataluña: 1906-1939* [catálogo exposición] (Barcelona: Olimpiada Cultural, 1992), pp. 186 *et seq.*

⁴³ Vid. Gabriel Cabello: «André Breton y la pregunta por la Obra. Deseo, Idea e Historia en la negación surrealista del estilo I», en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n° 31, Granada, 2000, pp. 213-232; e *ibid.* II, n° 33, 2002, pp. 211-219.

⁴⁴ Vid. G. Videla: «Huidobro en España», en *Revista Iberoamericana*, Vol. XLV, n° 106-107, University of Pittsburgh, Enero-Junio de 1979, pp. 37-48.

⁴⁵ «La renovación de la literatura que se lleva a cabo en toda Europa, a partir de la primera década del siglo XX, tuvo eco inmediato en España, donde los movimientos de vanguardia fueron asumidos de forma tan impulsiva como entusiasta ya en los primeros momentos»; Fco. J. Díez de Revenga: *Las vanguardias...*, p. 15. En efecto, ya en el año inaugural de 1924, Fernando Vela publica «El Supra-realismo» en *Revista de Occidente*; a comienzos del siguiente año, Guillermo de Torre publica «Neodadaísmo y Superrealismo» en *Plural*, y en mayo de ese mismo año, José Bergamín publica «Nominalismo Supra-realista» en *Alfar*, a propósito de la visita de Louis Aragon.

los discursos literarios del XX que progresivamente convergerían hacia el Surrealismo. Según hemos señalado, la Residencia de Estudiantes desempeñó una importante labor informadora sobre las nuevas poéticas europeas a través de la Sociedad de Cursos y Conferencias, fundada en 1924, merced a la cual Aragon pronunciaría aquella célebre ponencia de 1925, año en que Guillermo de Torre se consagra como crítico con su ensayo *Literaturas europeas de vanguardia*, donde se incluye un extenso capítulo dedicado al movimiento surrealista de París. Así las cosas, son dos los elementos que intervendrán decisivamente en la recepción y el posterior desarrollo de las poéticas de vanguardia (uno de naturaleza sociopolítica y otro de carácter estético). En primer lugar, los avatares históricos de nuestro país, con el ensayo de sucesivos y encontrados modelos políticos: la Restauración borbónica y sus diversas crisis, la mencionada dictadura de Primo de Rivera, la II República (con súbitos cambios de mano en el poder), la Guerra Civil y finalmente la dictadura franquista⁴⁶. En segundo lugar, y a nivel estrictamente estético, la viva presencia del Modernismo durante las tres primeras décadas de la vigésima centuria (lo que se ha dado en llamar *modernismo sociológico*), que moduló en gran medida la lectura de los nuevos textos europeos y, por consiguiente, orientó el gusto de los jóvenes poetas de la vanguardia española⁴⁷.

La presencia de rasgos modernistas en la poesía de nuevo corte se dio indistintamente a ambos lados del Atlántico (piénsese especialmente en las primeras obras de Vallejo, Huidobro o Neruda), pero fue en nuestro país donde el Modernismo terminó convirtiéndose en un nuevo clasicismo que rigió la evolución de nuestras letras hacia discursos más experimentales, lo que permite conectar el Romanticismo con la Vanguardia. Como elemento coadyuvante de este influjo, el impacto del Novecentismo en la cultura española fue importante, sobre todo a través de la *Revista de Occidente*, fundada y dirigida por Ortega y Gasset. En ella se desatendieron las novedades estéticas de la Vanguardia europea de los años veinte en favor del canon simbolista y clásico⁴⁸. A esto

⁴⁶ Todo ello se ha relacionado con la falta de una clase social de referencia contra la que los vanguardistas españoles pudieran dirigir un espíritu de revuelta que en ellos no fue tal. El lema *épater le bourgeois* no se adecuaba a la realidad social de la España durante las cuatro primeras décadas del pasado siglo, ya que por entonces la burguesía adolecía de una profunda desarticulación y de una escasa conciencia de clase en comparación con Francia y otros países europeos. Vid. Xosé Manuel Núñez Seixas: «¿Una clase inexistente? La pequeña burguesía española (1808-1936)», en *Historia social*, nº 26, UNED, 1996, pp. 19-45.

⁴⁷ Ténganse en cuenta, por ejemplo, las traducciones «modernistas» de poemas vanguardistas según aparecieron en los principales órganos de difusión del Ultraísmo (*Grecia, Cavantes, Vltra y Cosmópolis*). Vid. Miguel Gallego Roca: «De las vanguardias a la guerra civil», en Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.): *Historia de la traducción en España* (Salamanca: Ambos Mundos, 2004), pp. 490-491.

⁴⁸ También José Bergamín, quizá en ocasiones más cercano a los autores del 14 que a los del 27, fundó en 1933 una revista (*Cruz y Raya*) prácticamente indiferente a los ismos experimentales. Es célebre a este

súmesse el hecho de que el Ultra significó un «ultra-modernismo» (en expresión de Larrea) o «ultra-novecentismo» (en expresión de Cansinos-Assens, uno de los miembros fundadores del Ultra que nunca se deshizo totalmente del modernismo residual) cuyo primer propósito consistió en retomar la empresa de Darío (fallecido en 1916), a saber, convertirse en el nuevo y gran movimiento literario de ámbito hispánico pero con la mirada puesta en París⁴⁹. La formación literaria y la evolución poética de nombres tales como Cansinos-Asséns, Rogelio Buendía, Vighi (a quien dedicamos un apartado), Mauricio Bacarisse, César González Ruano, Lucía Sánchez Saornil (1895-1970), Antonio Espina o Rafael Lasso de la Vega (1890-1959), sin olvidar al propio Larrea, entre otros muchos, dan perfecta cuenta de ello. El primero prologó el libro *Corazón de la noche* (1918), de Eliodoro Puche, dedicado por su autor a los modernistas Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Enrique de Mesa (1878-1929). El poema «Sinfonía de estío», de temática y motivos claramente modernistas, presenta una serie de variaciones formales sobre la base del alejandrino, abriéndose con estos versos: «La tijera del grillo va rasgando el silencio

respecto la mencionada antología de Federico de Onís, publicada a mediados de los años treinta, la cual demuestra claramente la pervivencia de los patrones modernistas en el panorama de entonces; *vid.* F. de Onís: *Antología...* Con todo, el novecentista Ramón de Basterra daría un pequeño paso al frente con su obra *Virulo, mediodía* (1927), afín al futurismo; *vid.* Ramón de Basterra: *Virulo, mediodía* (Madrid: Los Libros de Fausto, 1982). Sobre este autor, *vid.* G. Díaz-Plaja: *La poesía y el pensamiento de Ramón de Basterra* (Barcelona: Juventud, 1941).

⁴⁹ *Vid.* A. Sánchez Vidal: «La cultura española de vanguardia», en AA.VV.: *Las vanguardias...*, pp. 18-19; A. Soria Olmedo: *op. cit.*, p. 21; e *id.*: «Cansinos como síntoma: del Modernismo a la Vanguardia», *ibid.*, pp. 38-54. A juicio del adalid modernista, este movimiento vino a renovar la sensibilidad poética con la desenvuelta irreverencia de quienes ya no se conformaban con las tradiciones heredadas, incapaces de satisfacer las necesidades expresivas del nuevo espíritu emergido del simbolismo: «Se acabaron el estancamiento, la sujeción a la ley de lo antiguo académico, la vitola, el patrón que antaño uniformaba la expresión literaria. Concluyó el hacer versos de determinada manera, a lo Fray Luis de León, a lo Zorrilla, a lo Campoamor, o a lo Núñez de Arce, o a lo Bécquer»; R. Darío: «Nuevos poetas de España», *Opiniones* (1906), en *Obras completas*, vol. I (Madrid: Afrodísio Aguado, 1950), pp. 413-414. Con motivo de la famosa antología de Gerardo Diego (*Poesía española*, 19), Pedro Salinas dirá acerca de la «deslumbradora potencia lírica» del autor hispanoamericano: «Con Rubén Darío se abre, no hay duda, la poesía del siglo. [...] El lenguaje poético cambia fiel a los rumbos que le imprime el poeta nicaragüense, y [...] la mayoría inmensa de los temperamentos líricos alumbrados de 1900 a 1910 se rinden incondicionalmente a la concepción lírica de Rubén Darío»; *vid.* G. Diego: *Antología de Gerardo Diego: Poesía española contemporánea* (Madrid: Taurus, 1991), pp. 50-51. Puede verse también en Fco. J. Díez de Revenga: *Gerardo Diego en sus raíces estéticas* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006), p. 35. «Porque si Rubén vino a acabar con el romanticismo —sentenciaba Cansinos-Assens—, Huidobro ha venido a descubrir la senectud del ciclo novecentista y de sus arquetipos, en cuya imitación se adiestran hoy, por desgracia, los jóvenes»; R. Cansinos-Assens: «Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro y el creacionismo» (1 de enero de 1919), en R. de Costa (ed.): *Vicente Huidobro y el creacionismo*, p. 122. Pero ni el modernismo puede comprenderse sin su ascendente romántico, ni el Ultraísmo sin su ascendente modernista, como tampoco puede explicarse la Vanguardia histórica en general sin el reflejo (no siempre involuntario) del primer Romanticismo alemán. En tal sentido, el Postismo fue la intersección en la que se cruzaron todas estas líneas: «Rubén Darío nos abrió los ojos a otras formas más modernas, habló de todo y todo lo poetizó, y nos enseñó aquella metáfora» que concretizaría más tarde Gómez de la Serna; E. Chicharro & C. E. de Ory: «El ciempiés de la poesía...», en *La Estafeta Literaria*, 1946, p. 40. Véase el enderezamiento postista de unos versos de Darío en *infra* «3.3.4. El enderezamiento postista y la poesía permutatoria de Cirlot».

nocturno.../ El raso azul celeste recamado de luz parpadea...»⁵⁰. Como era común en la mayoría de los poetas de entonces, el modernismo de escuela terminaba derivando en un impresionismo de imagen, rasgo distintivo de la poesía ultraica. «Mi balcón: / rosa del cristal frente al ocaso», rezan unos versos de Sánchez Saornil (1895-1970)⁵¹; «Un humo de tren borra / las sierras del telón. // Una casa sonámbula / se peina la baranda de un balcón. / [...] Una luna-objetivo / proyecta una película sobre tu mirador»; dicen otros de Eugenio Frutos (1903-1979)⁵². Ya en *Motivos líricos* (1919), que Puche dedicará a Cansinos-Assens, se incluye el poema «Futuro» (a su vez dedicado a Mauricio Bacarisse), el cual, incluyendo epítetos claramente marinettianos, parece un esbozo de la poética Ultra (si bien el resto sigue siendo una suerte de recreación modernista y amanerada del post-romanticismo):

Hay que andar, caminar, mover el alma,
por nuevos senderos perderse.
Ir a las cosas nuevas, nuevo,
con el corazón en la frente,
[...]
ya en el automóvil de los años,
o en el tren veloz de los meses,
[...]
Aspira el aeroplano, el ave
de acero, que ha nacido en tus talleres,
vuela con él hacia el futuro
sincero, sano, sabio, fuerte⁵³.

De 1926 es esta metáfora ultraísta del poema «Cruza un aeroplano»:

El tiburón del aire,
que cruzó esta mañana
por el azul, traía otros cielos,
en sus aletas, luminosas algas.

⁵⁰ E. Puche: *Antología general*, p. 88. Léase como contraste, perteneciente también a este libro de 1919, el poema «Ciudad romántica», pp. 97-98.

⁵¹ Lucía Sánchez Saornil: «Cuatro vientos», en AA.VV.: *Poetas del novecientos. Tomo I*, p. 161. A este comienzo le siguen las típicas metáforas ultraicas: «...Cuatro Vientos, / nido de águilas de acero, / de alas inmóviles / y vientres sonoros. // [...] He aquí los grandes pájaros sonoros, / [...] En la costa ilusoria / hay un faro: / la torre radiotelegráfica», etc.; *idem*. Véase también «Domingo», *ibid.*, p. 165. La pervivencia del sustrato temático modernista se ve claramente en «Nocturno de cristal», cuyos dos primeros versos dicen así: «Los cisnes / cobijan la luna bajo sus alas»; *ibid.*, p. 163. Puede verse una muestra más amplia de su obra en *id.*: *Poesía* (Valencia: Pre-Textos, 1996).

⁵² Eugenio Frutos: «Decoración», en AA.VV.: *op. cit. (Tomo II)*, p. 143. *Vid.* de este autor: «Prisma» y otros *asedios a la vanguardia* (Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1990).

⁵³ E. Puche: *op. cit.*, pp. 93-94.

Como un ruiseñor joven,
 el tiburón mecánico, cantaba
 sus canciones de hoy,
 con trinos de mañana.

¡Acaso, el tiburón de acero,
 dormiría en las aguas
 de la luna
 esta noche pasada!

Ha cruzado, como una lanzadera,
 el tiburón sonoro...

De sus alas
 metálicas, pendía
 zumo de sol en luminosas algas⁵⁴.

En este sentido, destacan sus colaboraciones para la revista *Cervantes* en 1920, que por entonces dirigía el propio Cansinos-Assens. En ellas, Puche trataba de innovar con imágenes ultraicas («¡Qué bien hacen / los bomberos / Sol / en apagarte!»), e incluso se atrevía con la disposición caligramática de algún verso:

El reloj
 (fuga de las horas
 que caen)

c
 o
 m
 o

 l
 a

 p
 l
 o
 m
 a
 d
 a
 tiene el dedo en la boca⁵⁵

⁵⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 130 y 131, respectivamente. Destacan en este apartado caligramático los poemas de Adriano del Valle: «Radio» y «Signo celeste», ambos recogidos en AA.VV.: *op. cit.*, pp. 176 y 177, respectivamente.

Por su parte, el sevillano Lasso de la Vega, único español (a excepción de Torre) incluido por Tzara en la lista de los «présidents Dada» (1920), engarza uno de los motivos centrales del Modernismo-Simbolismo (la Luna) en la metáfora maquinista, lo que conecta con las recreaciones —en cierto modo autoparódicamente desmitificadoras— del *Lunario sentimental* (1909), obra del argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) inserta en la corriente modernista pero que ya anticipa, precisamente por su ironía, no pocos elementos de la vanguardia:

La luna periscopio
 sube en el horizonte
 [...]
 un auto que pasa
 lanza un golpe de bocina
 que rebota sobre las tejas⁵⁶.

En el poema «Circuito» encontramos, además de las diseminadas referencias metonímicas a París como antonomasia de la ciudad moderna postindustrial (fábrica, Sena, Torre Eiffel...), imágenes ultraístas del tipo: «arcos voltaicos / chorreaban su claridad sobre los bulevares sonoros»⁵⁷. En «Perpendicular» se citan «los elevadores», «la rosa eléctrica», «y buhardillas agachadas bajo los hilos telefónicos»⁵⁸. Pero destaca especialmente el maquinista «Caminos de Hierro», cuyo motivo central nos recuerda el magnífico «To a locomotiv in winter», del insigne Walt Whitman (sin duda muy superior al del español)⁵⁹:

Nidos de locomotoras
 las estaciones
 libran los tránsitos

Arcos
 puertas de las ciudades
 como el cielo
 palpitantes a todas horas
 en los centros bajo las humaredas

Belleza del esfuerzo

⁵⁶ R. Lasso de la Vega: «Pointe sèche (Grabado a la punta seca)», en AA.VV.: *op. cit.*, pp. 29-30. Vid. Leopoldo Lugones: *Lunario sentimental* (Madrid: Cátedra, 1988).

⁵⁷ R. Lasso de la Vega: «Circuito», *op. cit.*, p. 31.

⁵⁸ *Id.*: «Perpendicular», *op. cit.*, p. 33.

⁵⁹ Vid. Walt Whitman: «A una locomotora en invierno», *Hojas de hierba* (Barcelona: Organización Editorial Novaro, 1977), pp. 614-615.

He aquí la velocidad bien encauzada
 hija de la voluntad

Adioses Bienvenidas
 Lágrimas Alegría
 Y también
 la indiferencia muda que rueda y rueda
 en los días
 sobre los caminos

Todo va a alguna parte

 El tiempo desfila
 vestido de todos los paisajes
 todas las ciudades del mundo

 Es la flecha del tren
 que se dirige
 fuerte sobre su fin.

Detrás
 el último vagón
 engendra de nuevo el espacio⁶⁰

En cierto modo, puede decirse que la estética Ultra desarrolla el grotesco modernista a partir de la asimilación de los nuevos mitos estéticos (máquinas, artilugios técnicos, instrumentos de comunicación...) a los elementos evocadores preexistentes, sin encontrar muchas veces el buscado equilibrio entre preciosismo formal y prosaísmo, lo que convierte al Ultra en un movimiento más regresivo que vanguardista⁶¹. Grosso modo, el Ultraísmo fue un Modernismo en descomposición que no supo encarnar el espíritu nuevo de la Vanguardia, pero que en cierto modo estercoló a una generación incipiente⁶². Dámaso Alonso, por ejemplo, no dudó en mencionar la impronta que el Modernismo dejó en los poetas del 27 a través del influjo ultraísta (sin olvidar el interés por la poesía pura de Valéry, entre otras referencias), lo que explicaría el frío esteticismo y el carácter intelectualizado de las primeras aportaciones veintisietistas, que sólo más tarde, con la aproximación al Surrealismo (hacia finales de los años 20 y principios de los 30), darán

⁶⁰ R. Lasso de la Vega: «Caminos de hierro», *op. cit.*, pp. 34-35.

⁶¹ Decía Huidobro en 1925: «Les poètes qui croient que les machines sont modernes, ils seront aussi modernes en les chantant, se trompent absolument. // Si je chante l'avion, avec l'esthétique de Victor Hugo, je serai aussi vieux que lui»; V. Huidobro: «Futurisme et machinisme», en *Obra poética*, p. 1348. *Vid. infra* «2.2.7.3. Principio de novedad».

⁶² *Vid. supra* «2.2.1. La vanguardia hispánica peninsular: Ultraísmo y Creacionismo».

paso a una mayor temperatura humana (que se agudizará con el estallido de la Guerra Civil)⁶³. En conclusión de José Paulino Ayuso:

Las vanguardias o los «ismos» aparecen históricamente vinculados a escritores modernistas, y surgen de la descomposición del movimiento. [...] Pero si el modernismo, en su visión artística del mundo, se alejaba de los avances técnicos y sociales, identificados con la modernidad, hasta resultar su negación, la vanguardia aporta la integración recíproca de arte y técnica, aceptando sus temas (maquinismo, dinamismo, cinematógrafo, cosmópolis, automóvil...), sus comportamientos (*Sport*, viajes, juego, juventud...) y todavía más, asimilando la crisis que ese modo de vida comporta, en especial la crisis político social de entreguerras, la del sujeto y la del lenguaje (ruptura con la realidad, autonomía de la función verbal, etc.)⁶⁴.

Esta crisis político-social de entreguerras tendrá una incidencia decisiva en el tránsito de un *arte de vanguardia* a un *arte de avanzada*, ideológicamente comprometido y de mayor conciencia social. Precedidos por la edición española del libro de Plejanov *El arte y la vida social* (traducido directamente del ruso), dos hitos históricos favorecieron en nuestro país dicha evolución: la caída de la Dictadura de Primo de Rivera, en 1930, y, apenas un año después, el advenimiento de la Segunda República. La visión que sobre los ismos se impone desde entonces entre los sectores «politizados» de la cultura española (de uno u otro signo) puede verse sintetizada en la respuesta que, en 1930, daba el falangista y fundador del nacional-sindicalismo Ramiro Ledesma Ramos (1905-1936) a la mencionada encuesta de *La Gaceta Literaria*:

La vanguardia no se interesó por la cosa política, aun coincidiendo con unas horas ineludibles y fáciles. La dedicación política no tolera la esencial frivolidad que caracterizó a los muchachos vanguardistas. De otra parte, no se orientó tampoco la vanguardia a una subversión de valores morales fallecidos [...] ⁶⁵.

Según se infiere de dichas palabras, cuyo enfoque será compartido por los poetas sociales de la izquierda política, la Vanguardia no pasó de ser el capricho de unos jóvenes conformistas, hijos de la burguesía, que alardeaban de modernidad en sus continuas alusiones a actividades deportivas y a preferencias superficiales, siendo incapaces de imprimir en la poesía española un carácter combativo y de aquilatar sus presupuestos con

⁶³ D. Alonso: «Una generación poética (1920-1936)», *Poetas españoles contemporáneos*, pp. 175-176.

⁶⁴ J. Paulino Ayuso: «Introducción crítica» a AA.VV.: *Antología de la poesía española del siglo XX*, I, pp. 26-27.

⁶⁵ Vid. Ramiro Ledesma Ramos: respuesta a la encuesta «¿Qué es la vanguardia?», en *La Gaceta Literaria*, nº 86, Madrid, 15 de julio de 1930, p. 4.

una mayor solidez teórica. En definitiva, la Vanguardia no dio a España «una idea nueva ni logró recoger y atrapar *las insinuaciones europeas más prometedoras*»⁶⁶.

Sin embargo, para la mayoría de los poetas del 27 el Surrealismo significó un camino abierto no sólo a la experimentación, sino también al *engagement* literario, aunque aquéllos apenas columbraron el verdadero alcance ontológico que importaba la revolución surrealista. Está claro que en España hubo un intento de superación de la Vanguardia desde posiciones rehumanizadoras con obras que presentaban una progresiva exteriorización de elementos ideológicos por encima de otras exigencias. Así, el Surrealismo vehiculó las poéticas experimentales vanguardistas hacia los discursos de la praxis histórica⁶⁷.

En plena Guerra Civil, la Ponencia Colectiva del Segundo Congreso de Escritores Antifascistas celebrada en Valencia (1937) se mostraba a favor de conjugar el compromiso político con los innegables hallazgos de la Vanguardia, que debían ser puestos al servicio de la clase proletaria (análoga conclusión a la que se había llegado en otros Congresos celebrados fuera de nuestras fronteras)⁶⁸. Este hipotético arte de síntesis cederá finalmente al empuje de la praxis con la consiguiente consolidación de las tendencias realistas, cuyas tres principales variantes fueron la nostalgia de tiempos pretéritos (en un sentido histórico y concreto, a diferencia del a-historicismo mitológico del Romanticismo —léase, Edad de Oro—), la acerba crítica del presente y el desesperado alarido existencial. En todo caso, nadie puede hoy desmentir la participación activa de los poetas del 27 en los procesos de transformación de la vanguardia estética ni el vivo interés que el Surrealismo despertó en ellos, espoleados por un entusiasta Luis Buñuel (1900-1983), que había conocido de primera mano el ambiente de París, Salvador Dalí (1904-1989), incorporado también a las filas surrealistas, y Pepín Bello, amigo de los del 27 y en gran medida su aglutinador⁶⁹. Por tanto, y a pesar de no existir rigurosamente un Surrealismo nacional, nuestra historia literaria moderna cuenta con un buen «puñado de poetas surrealistas» que, eso sí, no llegaron a organizarse en un movimiento activo⁷⁰. Luego en España habría existido una poética cercana al Surrealismo, pero no una verdadera estética surrealista.

⁶⁶ (El énfasis es nuestro.) *Id.*

⁶⁷ Acerca del giro que experimenta la vanguardia española hacia una poética del «compromiso», *vid.*, entre otros, J. Lechner: *El compromiso...*; J. Cano Ballesta: *La poesía española...*; y Anthony L. Geist: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* (Barcelona: Guadarrama-Labor, 1980).

⁶⁸ *Vid.* A. Sánchez Vidal: «La cultura española de vanguardia», *op. cit.*, p. 26.

⁶⁹ Sobre el vanguardismo de los del veintisiete, *vid.* Miguel Ángel García: *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea* (Valencia: Pre-Textos, 2001).

⁷⁰ *Vid.* V. Bodini: *op. cit.*, p. 30. En un sentido contrario, Carlos Edmundo de Ory aceptaba tímidamente la idea de un surrealismo español, pero no de poetas propiamente surrealistas; *vid.* C. E. de Ory: «¿Surrealismo en España?», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 261, Madrid, 1972, pp. 575-583. Con todo, ambas

2.2.4.1. Grupo organizado y automatismo

A grandes rasgos, dos son los principales argumentos esgrimidos por quienes han rechazado la existencia de un Surrealismo español: 1) el no sometimiento de nuestros autores a las directrices marcadas por movimiento alguno, y 2) la disensión generalizada acerca del método de escritura postulado por Breton en el primer manifiesto surrealista (amén de la francofobia secular como factor coadyuvante)⁷¹. A propósito del primer argumento, Jorge Guillén negaba en 1970 que alguno de los llamados por Bodini «surrealistas españoles» se hubiera presentado como tal, que perteneciera a grupo alguno o que asumiera una doctrina estética concreta; por el contrario, nos dice, aquellos autores habían rechazado siempre la «etiqueta» surrealista⁷². Sirviéndose de la hipótesis de las emanaciones difusas, el autor de *Cántico* ha afirmado que con apenas respirarse «el aire de la época» uno podía estar al tanto de superrealismo⁷³. Desde esta perspectiva, nunca se habría producido una verdadera tentativa para organizar un Surrealismo español, por más que algunos de nuestros poetas acusaran la influencia del movimiento bretoniano en alguna fase de sus respectivas obras⁷⁴.

Sin embargo, con los testimonios de que disponemos a través de los numerosos estudios que se han venido realizando hasta la fecha, se constata que, en contra de los argumentos expresados por Guillén, en España sí hubo una actividad surrealista

opiniones parecen no contradecirse del todo si partimos de que el «surrealismo español» a que se refiere el gaditano remite a los rasgos surrealizantes de las obras y no a un sistema de contenidos estético-ideológicos. Vid. a este respecto Ricardo Gullón: «¿Hubo un surrealismo español?», en AA. VV.: *El surrealismo*, p. 81. Octavio Paz ya puntualizó con anterioridad: «ni en España ni en América hubo una actividad surrealista en sentido estricto. [...] Muchos poetas de ese período adoptaron el onirismo y otros procedimientos surrealistas, pero no puede decirse que Neruda, Alberti o Aleixandre hayan sido surrealistas, a pesar de que, en algunos momentos de su obra, sus búsquedas y hallazgos hayan coincidido con los de los surrealistas»; O. Paz: *Los hijos del limo*, p. 189. Neruda, por ejemplo, tachó al Surrealismo —no sin cierta ambigüedad— de «pequeño clan perverso, una pequeña secta de destructores de la cultura, del sentimiento, del sexo y de la acción»; ap. J. Larrea: *Del surrealismo al Machupicchu* (México: Joaquín Mortiz, 1967), p. 10.

⁷¹ Es memorable el modo en que el crítico de arte Sebastia Gasch pretendió, en 1928, que Dalí se mantuviera al margen de «las nebulosidades enfermizas de las tierras norteanas» (léase Surrealismo); ap. Juan Manuel Bonet: *Diccionario de las vanguardias en España* (Madrid: Alianza, 1999), s. v. «Gasch, Sebastia». Acerca de la citada francofobia, cfr. V. Bodini: *op. cit.*, p. 18. Quizá también los surrealistas franceses pecaron de un «chauvinismo» ciertamente molesto, según puede verse en J. L. Giménez-Frontín: *El Surrealismo...*, pp. 31 y 54-55. Asimismo, debe recordarse que el Surrealismo se asociaba a la izquierda política radical y al anticlericalismo, lo que resultaba incompatible con el nacionalcatolicismo intaurado en nuestro país (poco dado, por lo demás, al humor epatante y al juego experimental). Vid. L. Personneaux Conesa: *op. cit.*, pp. 452-453.

⁷² Vid. J. Guillén: «El estímulo superrealista», *El argumento de la obra...*, p. 132.

⁷³ *Ibid.*, p. 132. Del mismo parecer era Alberti: «La cosa estaba en la atmósfera»; ap. V. Bodini: *op. cit.*, p. 115.

⁷⁴ Ch. David Ley: «Surrealist Influence», *Spanish Poetry since 1939* (Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1962), p. 101.

ininterrumpida desde 1925 hasta 1936, año del alzamiento militar fascista⁷⁵. Sin ánimo de ser exhaustivos, pensemos, por ejemplo, en la Facción Surrealista de Tenerife, integrada por poetas y artistas como Agustín Espinosa (1897-1939), Pedro García Cabrera (1905-1981), Eduardo Westerdahl (1902-1983), Emeterio Gutiérrez Albelo (1905-1969), Domingo López Torres (1910-1937), Juan Ismael González (1907-1981) o José María de la Rosa y López Abeleda (1908-1989), con la mediación del pintor tinerfeño afincado en París, Óscar Domínguez (1906-1957), todos ellos reunidos en torno a las revistas *La Rosa de los Vientos* (1927-1928), *Cartones* (1930), *Gaceta de Arte* (1932-1936) e *Índice* (1935). Esta facción organizó exposiciones y proyecciones fílmicas surrealistas que contaron con la presencia de figuras tan destacadas como André Breton, Bertrand Russell (1872-1970) o Benjamin Péret (1899-1959)⁷⁶. Resulta, pues, muy llamativo el hecho de que se niegue la existencia organizada de un Surrealismo en España, con operatividad literaria a través de actos conjuntos y órganos de difusión propios, y, sin embargo, se reconozca la excepción paradigmática del mencionado grupo tinerfeño, como si éste no constituyera la prueba irrefutable de un Surrealismo español⁷⁷. Que el grupo tinerfeño no aglutinó todo el Surrealismo habido en España antes de la Guerra Civil parece obvio; sólo hay que pensar, por ejemplo, en los poetas del 27 que se interesaron vivamente por las formas surrealizantes a partir de 1927 (Aleixandre, Lorca, Alberti, Cernuda, Prados, Hinojosa...), en el Juan Larrea de *Ilegible, hijo de flauta* (1927-1928)⁷⁸ o en José Luis Hidalgo, autor de poemarios como *Las luces asesinadas y otros poemas* (1936) y *Mensaje hasta el aire* (1938). Pero por más que se haya querido soslayar la importancia de la mencionada promoción isleña, ésta sí logró «la plena conquista de una *ubicación* en la cultura de la

⁷⁵ «Se ha ignorado, y en eso la guerra civil ha jugado desgraciadamente un importante papel, los más de trescientos artículos, notas y reseñas que sobre este tema se realizaron entre 1925 y 1939; además de las numerosas traducciones, conferencias, exposiciones, viajes y todo tipo de actividades artísticas o de otro signo, que desmiente absolutamente esa pretendida ignorancia y que hacen del surrealismo algo más del mero “factor ambiental”, al que se le ha pretendido reducir»; Jesús García Gallego: «Introducción» a *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, n^{os} 174-176, dedicados al *Surrealismo: El ojo soluble*, Torremolinos-Málaga, 26 de noviembre de 1987, p. 15.

⁷⁶ Una de las exposiciones surrealistas más célebres es la de 1935, año en que aparecía la edición madrileña de *Residencia en la tierra* (1925-1931), del chileno Pablo Neruda (1904-1973), y se otorgaba el Premio Nacional de Literatura al libro *La destrucción o el amor*, de Vicente Aleixandre. Sobre el citado grupo tinerfeño, remito al ya clásico libro de Domingo Pérez Minik: *Facción Española Surrealista de Tenerife* (Barcelona: Tusquets, 1975); y al volumen de Andrés Sánchez Robayna (ed.): *Canarias. Las vanguardias históricas* (Tenerife: C.A.A.M. / Gobierno de Canarias, 1992).

⁷⁷ Véanse, entre otros, Fco. Ruiz Soriano: *Poesía de postguerra...*, pp. 105-106; y L. A. de Villena: *op. cit.*, p. 237.

⁷⁸ Obra perdida durante la Guerra Civil y que el propio autor reescribió de memoria dos décadas más tarde (con la intervención de Buñuel, por entonces interesado en adaptarla al cine). Vid. J. Larrea & L. Buñuel: *Ilegible, hijo de flauta (Texto con correspondencia, adaptación fílmica y nuevas escenas inéditas)*, ed. de G. Morelli (Sevilla: Renacimiento, 2014).

época —asegura Sánchez Robayna— por parte de un territorio que ha debido sufrir durante siglos las pruebas de una marginación»⁷⁹. Pero es que, además, resulta que a mediados de los años veinte los poetas Manuel Altolaguirre (1905-1959), Emilio Prados (1899-1962) y José María Hinojosa, pertenecientes todos a la nómina extensa del 27, junto al escritor y crítico José Luis Cano (1911-1999) y con el apoyo de Dalí, idearon una revista de clara filiación surrealista para la que se pensaron dos posibles títulos (*El Libertinaje* o *El agua en la boca*), lo cual nos indica el avanzado estado de gestación de un proyecto que, desgraciadamente, no terminó materializándose⁸⁰. A esto se suma el hecho de que el propio Prados, junto a Luis Cernuda (1902-1963) y Vicente Aleixandre (1898-1984), planearan en 1930 organizar un grupo surrealista español, el cual tampoco llegó a fructificar por el acentuado individualismo de los demás poetas del veintisiete⁸¹. Por todo ello, estamos en condición de afirmar que sí había una línea poética marcada por la escuela francesa en la obra de unos jóvenes muy bien informados de lo que se cocinaba allende los Pirineos, y no sólo a través de los artículos y ensayos que se hacían eco de las nuevas tendencias en revistas como *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, *Helix*, *L'Amic des Arts*, *Índice* o *Gaceta de Arte*, etc., pues es conocido que por la época circulaban los ejemplares de *Cahiers d'Art* y *Minotaure*, entre otras publicaciones francesas. A este propósito, destacan las iluminadoras palabras de Darío Carmona acerca del entusiasmo surrealista que por entonces prendió en Prados, Altolaguirre e Hinojosa, reunidos en torno a la malagueña *Litoral* (quizá la revista más representativa del grupo del 27, reimpulsada por José María Amado en 1968): «Si la revista hubiera seguido saliendo [...] hubiera habido una época de la revista muy inclinada al surrealismo sin duda. Porque todos lo respetábamos, de una manera o de otra estábamos cerca de eso, todos»⁸². Y tampoco hay que olvidar el interés

⁷⁹ Vid. A. Sánchez Robayna (ed.): *op. cit.*

⁸⁰ Vid. G. Morelli: «La poesía surrealista», en J. Pérez Bazo (ed.): *La vanguardia en España*, pp. 187-188.

⁸¹ Vid. J. Cano Ballesta: *La poesía española...*, pp. 179-184; y M. Durán Gili: *op. cit.*, p. 89. Prados justificaba de esta manera, en una carta dirigida a José Sanchís-Banús (octubre de 1958), su negativa a participar en la célebre *Antología* de Gerardo Diego: «No quise figurar en la *Antología* de Gerardo Diego porque mi moral (de entonces) me lo impedía. Yo creía en un verdadero cambio que deberíamos al "surréalisme". Así se lo dije a Vicente y a Luis [...]»; vid. Patricio Hernández: «La ética surrealista de Emilio Prados», en *Litoral*, n.º 174-176, p. 198. Respecto a la posición finalmente refractaria de Aleixandre con relación al proyecto propuesto por Prados, vid. J. L. Cano: *Los cuadernos de Velintonia* (Barcelona: Seix Barral, 1986), p. 206.

⁸² Darío Carmona: «Apuntes de una conversación de Darío Carmona con José M^a Amado», incluidos en la sección «Anecdotario» de *Litoral*, n.º 178-180, 1988, p. 361. Cfr. Alfonso Sánchez Rodríguez: «1930: Salvador Dalí, en Torremolinos. Cómo se frustra —y por qué— la aparición de una revista del Surrealismo español en Málaga», en G. Morelli (ed.): *Trent'anni...*, pp. 193-204. En definitiva, con Rafael de Cózar, «desde Picasso a Miró, desde Gómez de la Serna a Hinojosa, desde Juan Gris a Dalí, Espinosa, Buñuel, Gaudí, o Larrea, como desde el círculo surrealista canario a la vanguardia en Cataluña, son muchos los ejemplos de actitudes vanguardistas perfectamente equiparables a las de los principales países de este ámbito

que despertó en Lorca la conferencia de Louis Aragon en la Residencia de Estudiantes (el 18 de abril de 1925, sólo un año después del manifiesto de Breton), a tenor de las más que sorprendentes «coincidencias» que presentan ciertos poemas de *Poeta en Nueva York* con algunos pasajes de la misma⁸³.

Pasemos ahora al otro gran argumento esgrimido por la crítica para desmentir la existencia de un Surrealismo español, concretamente el que se refiere a la cuestión del *automatismo psíquico puro* formulado por Breton en el Manifiesto del Surrealismo de 1924. Por lo general, se admite que la depuración de la materia poética y la precisión expresiva de la poesía pura junramoniana, unida a cierto intelectualismo antisentimental, jugó en contra del Surrealismo, al contrario de lo que sucedía en Europa, donde poesía pura y Vanguardia iban de la mano⁸⁴. El magisterio que Juan Ramón ejerció sobre los nuevos poetas parecía incompatible con el concepto de escritura *calamo currente* del Surrealismo, hija de la espontaneidad dadaísta y de la sistematicidad freudiana⁸⁵. De nuevo el juicio de Jorge Guillén refleja aquel parecer general de la época:

En aquellos años [20], tan jugosos de experiencia literaria, los españoles sensibles al incentivo superrealista *compusieron* sin vacilación prudentes obras donde intervenían, como es natural, subconciencia y conciencia. A la intuición acompaña la razón en la gran poesía. El brote irracional no constituye por sí solo el poema, y muy pocas veces campa por sus respetos⁸⁶.

En el terreno del psicoanálisis aplicado a la experiencia estética, también el historiador del arte y psicoanalista austríaco Ernst Kris (1900-1957) se mostraba

geográfico»; *vid.* R. de Cózar: «Postismo y Surrealismo: la vanguardia como distinta tradición», en J. Pont (ed.): *Surrealismo...*, p. 239.

⁸³ *Cfr.* Ángel del Río: «Introducción» a F. García Lorca: *Poeta en Nueva York* (Madrid: Taurus, 1958), p. 39; y V. Bodini: *op. cit.*, pp. 20-21. Comenta Gabriele Morelli que tanto Lorca como Buñuel se ausentaron ese día de la Residencia con motivo de las vacaciones de Pascua; *vid.* G. Morelli: «La poesía surrealista», *op. cit.*, p. 187. Pero eso no descarta que el primero se hiciera con una transcripción de la mencionada conferencia.

⁸⁴ En el resto de países donde se desarrolló la Vanguardia, la poesía recibía su *pureza* del hecho de no estar sometida a las imposiciones de la praxis social, al interés, a las leyes del encadenamiento, así como tampoco al biografismo, psicologismo o historicismo (en suma, a previos extraestéticos), de modo que la poesía imaginística, onírica y desrealizadora de las principales vanguardias participaban de este carácter puro. En España, por el contrario y salvo contadas excepciones, los ismos (con el Surrealismo a la cabeza) significaron la superación de la poesía pura en cuanto que maestría formal (vindicadora, por tanto, del control estricto de la creación poética) cuyo frío intelectualismo se oponía, si no a cierta efusión sentimental de extracción neorromántica asociada a la poesía surrealista, sí al fondo patético de su inspiración tumultuosa. *Vid.* AA.VV: «La poesía: neopopularismo, poesía pura, surrealismo», *Historia de la literatura española*, Vol. III, Siglos XVIII, XIX y XX (León: Everest, 2005), pp. 582 *et seq.*; y sobre todo A. Blanch: *La poesía pura española...*, especialmente pp. 81 *et seq.*

⁸⁵ También Cano Ballesta se hace eco de la «repugnancia» que los críticos y escritores españoles manifestaron hacia el Surrealismo, fundamentalmente por razones estéticas (aunque debemos recordar que también políticas). Con relación a la oposición entre plena consciencia poética y escritura automática, véase J. Cano Ballesta: *La poesía española...*, pp. 132-133.

⁸⁶ J. Guillén: *op. cit.*, p.136.

persuadido de que la creatividad poética dista mucho de la escritura automática definida por Freud. Bien es cierto que la poesía aparece ligada al éxtasis y al sueño, pero también al rigor de la conciencia creativa y a una fiscalizada racionalidad: «Ninguna explicación del proceso estético será adecuada si no se concede su debido valor a ese componente “intelectual”»⁸⁷. Según se desprende de las tesis jungianas adoptadas por Aniela Jaffé (1903-1991), sólo en el *juego mutuo* de conciencia e inconsciente podrá este último enseñarnos cómo vencer la *melancolía del vacío*: «Si al inconsciente, una vez en acción, se le deja por sí mismo, existe el riesgo de que sus contenidos se hagan todopoderosos o manifiesten su lado negativo y destructivo»⁸⁸. Debe tenerse asimismo en cuenta que la total suspensión de la voluntad es incompatible con la actividad estética, tal como se desprende de la discriminación nietzscheana de los tres estados *no artísticos* fundamentales: 1) los de la «objetividad», 2) los de la reflexión y 3) los de la *voluntad suspendida*⁸⁹. El primero estaría relacionado con la percepción sensible de la visión realista; el segundo, con la inteligencia racional o discursiva (propia del filósofo o del crítico); y el tercero, con la disminución de la fuerza organizadora del artista.

Con todo, suele olvidarse que nódulo germinal de la *Weltanschauung* surrealista (el concepto de *surrealidad*), va más allá del supuesto psicoanalítico según el cual el pensamiento consciente y el pensamiento inconsciente pueden —y deben— separarse de un modo claro y absoluto, premisa que a los ojos de Breton suponía el principal error epistemológico de la teoría de Freud. Los términos en los que Breton define el Surrealismo remiten al psicoanálisis freudiano, pero más aún a las teorías de otras insignes referencias de la psicología y la neurología, como Ambroise-Auguste Liebault (1823-1904), pionero en el estudio de la hipnosis; Jean-Martin Charcot (1825-1893), neurólogo francés que hizo relevantes investigaciones sobre la histeria (de hecho, Breton fue asistente de los charcotianos Raoul Leroy y Joseph Babinski durante la I Guerra Mundial); y especialmente Pierre Janet (1859-1947), quien en 1889 se doctoró con una tesis sobre el automatismo psicológico. Precisamente, de este último —y no tanto de Freud— tomaron Soupault y Breton el concepto de escritura automática, el cual adoptarían para la composición de *Los*

⁸⁷ Ernst Kris: *Psicología de lo cómico y Psicología de los procesos creadores* (Buenos Aires: Paidós, 1964), p. 130.

⁸⁸ Aniela Jaffé: «El alma secreta de las cosas», en Carl G. Jung: *El hombre y sus símbolos* (Barcelona: Caralt, 1976), p. 261.

⁸⁹ Vid. G. Vattimo: *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger* (Barcelona: Península, 1986), p. 102.

campos magnéticos (1919)⁹⁰. Así pues, en el Surrealismo adquiere aún más importancia «la rama aberrante —espiritista, mediunímica, parapsicológica— desviada de la corriente principal que va de Mesmer a Freud, pasando por la escuela de Nancy y de la Salpêtrière»⁹¹. Esto es así no porque los surrealistas aceptaran a pie juntillas los preceptos del ocultismo (lo que su sentido de la ironía hace impensable), sino porque en la reivindicación de estas tradiciones encontraron una vía alternativa para la unificación de la conciencia en un sentido más próximo al espíritu romántico que los inundaba⁹².

Con gran lucidez, el concepto bretoniano apelaba a una *conciencia soberracional* o *supraconciencia* en que ambas dimensiones —consciente e inconsciente— dejarían de comportarse como opuestos. Por tanto, el automatismo psíquico propugnado por Breton no consistía en disolver por completo la personalidad, ni en liquidar definitivamente el ego consciente y entregarse a la nueva tiranía del instinto (léase el *id* inconsciente del paradigma freudiano), sino en hacer emerger aquellos fragmentos primarios de la psique dotados de un especial valor *apocalíptico*, esto es, de una especial capacidad de revelación en sus propios términos. Los esfuerzos del poeta debían destinarse, pues, a tratar de provocar el mayor número de veces posible *la preciosa confidencia* a fuerza de silenciar

⁹⁰ Por lo demás, Janet, dadas sus limitaciones intelectuales y su incomprensión de la cuestión artística (por ejemplo, trató a Raymond Roussel (1877-1933) durante años sin averiguar que se trataba de uno de los genios incomprensidos de la época, no pudo entenderse con los surrealistas, que sí rindieron una ferviente admiración al extravagante autor de *Locus solus* (1914).

⁹¹ Vid. J. Starobinski: «Freud, Breton, Myers», *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)* (Madrid: Taurus, 1974), p. 258.

⁹² Anteriormente a Starobinski, Carrouges había llamado la atención sobre la importancia de las influencias mediúmnicas, esotéricas y herméticas en el seno del Surrealismo —en todo caso, nunca disimuladas por Breton—, aunque sin llegar al exceso ocultista al que alude su compatriota, pues Breton supo encontrar en las tesis epistemológicas del Psicoanálisis y en el materialismo marxista los amarres que felizmente impidieron al Surrealismo caer en la nebulosidad de un espiritismo extremo y, por consiguiente, en la más pura irrealidad; vid. Michel Carrouges: «Surrealismo y tradición hermética», *André Breton y los datos fundamentales del Surrealismo* (Madrid: Gens, 2008), pp. 25 *et seq.*; e *ibid.*, p. 250. También a juicio de Roudinesco el surrealismo «blande contra el psicoanálisis oficial la antorcha de los taumaturgos y los hipnotizadores. Pero tampoco allí hay verdadero ocultismo. En su forma francesa, el surrealismo lleva el blasón de un romanticismo que se volvió científico»; Elisabeth Roudinesco: «El surrealismo al servicio del psicoanálisis», *La batalla de cien años (2). Historia del Psicoanálisis en Francia (2) (1925-1985)* (Madrid: Fundamentos, 1993), p. 27. Así lo demuestra una carta fechada el 15 de octubre de 1922, donde Francis Picabia escribía a Breton: «Je crois que l'on pourrait aller très loin dans le spiritisme, certainement pas du côté de la mort, mais dans l'autre sens, début de la matière, il faudrait insister, rejeter les séances et employer peut-être plusieurs méthodes»; ap. Marguerite Bonnet: *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste* (París: José Corti, 1988), p. 263. Y es que no fueron los surrealistas quienes descubrieron para el arte la escritura automática. Cultivada especialmente en la llamada «époque des sommeils», aquélla se inscribe en el romántico *elogio del sonambulismo* que afecta a una extensa nómina de autores de finales del XVIII y principios del XIX. Vid. M. Carrouges: «La escritura automática», *op. cit.*, pp. 45 *et seq.*; y Marcel Brion: *La alemania romántica I: Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck* (Barcelona: Barral, 1971), p. 31. Pero en modo alguno este elogio es incompatible con una cierta ironía característicamente romántica. En efecto, los surrealistas postularon la idea de un Verbo alquímico en la línea del misticismo romántico deudor de Hamann, sin dejar de practicar la ironía que venimos describiendo; cfr. A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, pp. 151-152. Sobre este tema, véase también Ricardo Ibarlucía: «Estudio preliminar», en L. Aragon: *Una ola de sueños*, pp. 34-40.

los «elementos conscientes» que proceden de la voluntad (también literaria) y obedeciendo a ese *dictado mágico* que dimana de la *conciencia universal* (expresión sin duda tomada de la filosofía romántico-idealista). Pero ello no quita que en los mensajes automáticos — como en los mediúmnicos — intervenga un cierto control sobre la sintaxis⁹³. Dicha conciencia universal se define negativamente con respecto a la conciencia individual (mediada por la singularidad) cuyas aporías aquélla está llamada a disolver. Por tanto, lo que fascinó a los surrealistas de aquellas primeras experiencias automáticas no fue otra cosa que su enorme capacidad para revelar contenidos psíquicos larvados en una dimensión anterior a la conciencia racional, los cuales resultaban convulsivamente bellos por su misterio y su alto calibre desrealizador. Louis Aragon, que participó activamente en aquellas sesiones de escritura automática, no dudó en ponderar el extraño poder que parecía dimanar de dichas prácticas: «una soltura incomparable, una liberación del espíritu, una producción de imágenes sin precedentes y el tono sobrenatural de sus escritos»⁹⁴. ¿Acaso el problema surgía, pues, de aceptar el método del automatismo como carta de reconocimiento surrealista, quizá a partir de un concepto restringido o inadecuado del mismo, falsamente opuesto al estilo y a la conciencia estética?⁹⁵

Es curioso constatar cómo la escritura automática (cuando menos el nombre) estuvo presente en la vanguardia española coetáneamente a su formulación surrealista. Una vez nos fijamos en el número 2 de la revista *Ultra*, del 10 de febrero de 1921 (un año después de que saliera a la luz *Les champs magnétiques*, obra en que Breton y Soupault investigan las posibilidades del automatismo psíquico aplicado a la creación poética), encontramos la sección titulada «Poemas automáticos (Poèmes automatiques)», donde se incluye un poema del ultraísta sevillano Rafael Lasso de la Vega⁹⁶. Por esas mismas fechas, Guillermo de Torre proponía la idea de un *automatismo supraconsciente* como método de creación original que sobrevendría «en los momentos lúcidos del intelecto vigilante»: se trata aquí de un automatismo moderado, a medio camino entre las efusiones del subconsciente y cierta vigilancia estético-intelectual, que más tarde retomarán muchos de los poetas del veintisiete, poco dados a admitir el método del automatismo. Son célebres, en este punto, las palabras epistolares de García Lorca dirigidas a Gasch a propósito de los dibujos que el granadino expuso en la Galería Dalmáu en 1927:

⁹³ Vid. A. Breton: «Entrada de los médium» (1922), en *Los pasos perdidos*, pp. 107-109. El texto original, «Entrée des médiums», puede verse en *Littérature*, n° 6, París, Novembre de 1922.

⁹⁴ L. Aragon: *op. cit.*, p. 56.

⁹⁵ Cfr. J. Albi y J. Fuster: «Antología del surrealismo español», en *Verbo*, n° 23-25, pp. 3-7.

⁹⁶ Dicho poema, titulado «Perpendicular», puede verse recogido en AA.VV: *Poetas del novecientos. Tomo I*, p. 33.

«Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina»⁹⁷. En la misma línea, Gerardo Diego apuntó en su reseña a la versión aumentada de *Pasión de la Tierra* (1935, 1946) de Aleixandre:

Son poemas que brotan como sangre, como total espontaneidad, pero sometida siempre, siempre vigilada por una acomodación previa de la inteligencia rectora, por una «registración» adecuada del órgano estético, con un seguro instinto, pero instinto de artista, para adivinar desde la fuente la distancia y los contornos del delta de la desembocadura⁹⁸.

Tales reparos al automatismo puro serán incorporados más tarde por los postistas en su Tercer Manifiesto, en el que tratan ya de desmarcarse del movimiento francés, a diferencia de aquel manifiesto de 1945 donde el Postismo es presentado como un «neo-surrealismo». Si en sus inicios, los postistas encarecían la facultad del subconsciente para proveer al poeta de la materia en bruto de toda creación pura, pero de modo que la imaginación fuera también hija de la razón, ahora se mostrarán mucho más tajantes:

[El Postismo] no admite automatismo absoluto; selecciona el material subconsciente y, también a diferencia del Surrealismo, no elude la Estética, sino que por el contrario, la busca (una estética especial, libre de cánones y prejuicios); tampoco rehuye la Lógica, la convierte en técnica; ni la Moral, la traslada al entusiasmo, a la alegría de los sentidos, la acerca a su expresión intuitiva e instintiva; propugna la más amplia libertad (poniéndole freno allá donde ésta conduzca a lo anodino, a lo no puro, a lo anti-arte), el juego frenético de la imaginación, el imperio de la forma (morfología) y del decorativismo rítmico-animal (euritmia) y, por ende, la exaltación expresivo-sensorial⁹⁹.

Este manifiesto constituye una auténtica carta de independencia del Postismo. La obsesiva depuración verbal a que Eduardo Chicharro sometía sus poemas resultaba

⁹⁷ F. García Lorca: «Correspondencia 1910-1936», en *Obras Completas. Prosa*, Vol. III, ed. de Miguel García Posada (Barcelona: Círculo de Lectores, 1997), p. 1080.

⁹⁸ Vid. G. Diego: «Pasión de la tierra», en *Corcel*, nº 6 (número de homenaje a Aleixandre), 1942, pp. 81-82. El propio Aleixandre reconocía el parentesco expresivo de dicho poemario con el Surrealismo, bien que negando haberse sentido nunca poeta surrealista por no creer «en lo estrictamente onírico, la escritura “automática”, ni en la consiguiente abolición de la conciencia artística»; V. Aleixandre: «Prólogo y notas previas a “Mis poemas mejores”», *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1961). Ap. G. Morelli: «La poesía surrealista», *op. cit.*, nota 27 a pie de p. 190.

⁹⁹ E. Chicharro: «Tercer manifiesto del postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 303. Al principio, los postistas obedecieron a la consigna del primer Manifiesto, el de 1945: «el subconsciente ha de crear (es el que crea), y el subconsciente ha de entender (es el que entiende)»; Esto lo cual, en verdad, parece un remedo del lema de Aragon: «Todo surge de la imaginación y la imaginación todo lo revela»; *vid.*, respectivamente, E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», *op. cit.*, p. 279-280; *id.*: «Pequeña historia del Postismo», en *Barcarola*, nº 50, p. 214; y L. Aragon: *El campesino de París*, p. 66 *et seq.*

incompatible con el punto de vista bretoniano, desde el que se rechazaba, so riesgo de pérdida de autenticidad, toda actitud crítica ulterior a la proyección automática del pensamiento¹⁰⁰. Del mismo modo, Gabino-Alejandro Carriedo apelaría a un «automatismo síquico *seleccionado* del Postismo» (la cursiva es nuestra), entendiéndose que la fuente de irracionalidad automática que los postistas toman del Surrealismo para aplicarla a sus propios fines lúdico-humorísticos en modo alguno implica la abolición de la conciencia estética o su abandono a las arbitrariedades de la estimulación subconsciente¹⁰¹. «Frase no eres culpable / de automatismo [...]», reza uno de los versos de Ory¹⁰². En sustitución de este concepto problemático, el gaditano ideará la noción de *locura inventada*, a saber, un medio técnico que permite el desarrollo imaginativo de la locura o el absurdo se haga conscientemente estético, siempre en función de las cualidades fónicas y combinatorias de las palabras¹⁰³. En este sentido, el Postismo parecería aproximarse, entre otras referencias, al concepto de *irracionalidad concreta* en el seno del método paranoico-crítico de Dalí, así como a la *enajenación sistemática* de Max Ernst (1891-1976), a los que nos referiremos más adelante¹⁰⁴.

Es preciso indicar, sin embargo, que la tal «locura inventada» no se deja interpretar como un trasvase al formalismo lógico y que, por el contrario, ha de ser asimilada en los propios términos dictados por el subconsciente. Se trata de una locura sometida a sus propias reglas (más exactamente a *no-reglas* o reglas de la fantasía), pero reglada al fin y al cabo, y plenamente consciente; por ello mismo, *mágica*¹⁰⁵. De este modo, el *sentido lógico* da paso en el Postismo al *sentido poético* íntimamente relacionado con la función mágica:

La poesía es un vuelo de palabras
tibiamente enlazadas al sentido
y al son mago del vívido prestigio
de ese sentido irracional ilógico
poético tan sólo y sin sosiego¹⁰⁶

¹⁰⁰ Cfr. A. Breton: *El Amor loco* (Madrid: Alianza, 2002), p. 68.

¹⁰¹ Vid. G. A. Carriedo: «Dos palabras para ubicar al autor», prólogo a José Fernández Arroyo: *Asuntos capitales* (Carboneras de Cuenca: El Toro de Barro, 1977), p. 6.

¹⁰² C. E. de Ory: *Metanoia*, p. 285.

¹⁰³ Vid. J. Pont: *El Postismo...*, p. 109; y M. I. Navas Ocaña: *El movimiento postista...*, nota al pie 21, p. 32.

¹⁰⁴ Vid. *infra* «2.2.9.2. Inversión poética de la relación lógico-cualitativa de los objetos»; y «2.2.10.1. Locura».

¹⁰⁵ Vid. Novalis: *La enciclopedia*, p. 400. «La no-regla es una regla de la fantasía — una regla arbitraria — una regla del azar — milagrosa»; *ibid.*, p. 418. Vid. *infra* «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna».

¹⁰⁶ C. E. de Ory: *op. cit.*, p. 159. También en *id.* *Poesía (1945-1969)*, p. 92.

Como bien apuntó Espina en 1921, también lo subsciente se rige por la lógica, pero por una lógica especial, *aparte*, cuya «notación poética es la imagen»¹⁰⁷. Si la imagen se convierte con el Surrealismo en fuente de belleza (*beauté convulsive*), por ésta la palabra poética «hace irreal el juicio que la indujo/ y hace del pensamiento que la atrajo/ una cadena pura del lenguaje»¹⁰⁸. Según argumentó Chicharro, esta «belleza» que nos proporciona la imaginación poética —exaltada automáticamente y *con alegría*— debe ser contenida en «normas técnicas rígidamente controladas», aunque «de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo»¹⁰⁹. En verdad, para Chicharro la técnica era *el* instrumento de la imaginación, merced al cual ésta se fecunda a sí misma y es capaz de crear¹¹⁰. Así pues, el control rígido de unas normas técnicas equivalen aquí a las reglas de un juego en cuyo puro acontecer la acción lúdica se desarrolla en absoluta libertad. Por lo demás, sabemos que el humor comparte con la poesía y el arte «el privilegio de jugar [...] con los procesos inconscientes y a la vez con el pensamiento consciente» (lo que casa perfectamente con la poética postista)¹¹¹.

Con todo, los argumentos postistas no explican con solvencia el salto cualitativo que su pone el «decorativismo rítmico animal» (léase euritmia) en relación con la escritura automática. Desde nuestro punto de vista, la euritmia equivale en el plano fónico-verbal a lo que la escritura automática significa en el orden de las combinaciones, sin que uno y otro nivel presenten límites estables. En realidad, pronto los surrealistas ejercieron un mayor control sobre el automatismo, que ya en el Segundo Manifiesto dará paso al concepto de *inspiración*, reformulado desde el punto de vista surrealista y cuyo origen se remonta a los años de incubación del movimiento¹¹². En una carta al poeta y ensayista André Roland de Réneville (1903-1962), publicada por la *Nouvelle Revue Française* en mayo de 1932, Breton aclaraba a este respecto:

Nous n'avons jamais prétendu donner le moindre texte surréaliste comme exemple parfait d'écriture automatique. Même dans le mieux «non dirigé» se

¹⁰⁷ A. Espina: «Reflexiones sobre la poesía» (1921), en *Poesía completa...*, p. 334. A propósito de la superioridad de la lógica poética sobre la lógica filosófica; *cfr.* Lautréamont: *Poesías*, p. 93.

¹⁰⁸ C. E. de Ory: *Metanoia*, p. 160.

¹⁰⁹ E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», p. 280.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 281.

¹¹¹ *Vid.* Charles Mauron: *Psicocrítica del género cómico* (Madrid: Arco/Libros, 1998), pp. 23-24.

¹¹² *Vid.* A. Breton: «El Surrealismo en sus obras vivas», *Manifiestos...*, p. 218. *Cfr.* L. Aragon: *Una ola de sueños*, p. 56.

perçoivent, il faut bien le dire, certains frottements... Un minimum de direction subsiste, dans le sens de l'arrangement du poème¹¹³.

Porque, en caso de negarse la intervención de una mínima consciencia rectora sobre la materia poética (intervención en la que se manifiesta la libertad del artista), se estaría cediendo toda soberanía al puro instinto so pretexto de liberar la creatividad del yugo de la razón crítica, como si aquella únicamente naciera de procesos pulsionales primarios incontrolados, lo que en verdad supondría el paso de una servidumbre a otra, si cabe más humillante para el espíritu. De ahí que Raymond Queneau (1903-1976) llamara la atención en 1938 sobre el malentendido suscitado a raíz del concepto de «libre inspiración» formulado en el seno del Surrealismo:

Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, *cette* inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore¹¹⁴.

En verdad, la inspiración surrealista apelaba a una lucidez nueva (poética, marcada por el signo de *l'ivresse*) de acuerdo con la realidad esencial del hombre y desligada de las finalidades prácticas que la razón tiende a imponerle. Este órgano del pensamiento debía abrirse «à ces moments d'apparente vacuité intellectuelle où l'esprit, sans dessein, sans obéissance, sans volonté, dispose les éléments du réel selon des "lignes de force" qui ne sont pas celles de la raison, mais celles du monde naturel»¹¹⁵. ¿Implica esto una dependencia absoluta de los impulsos irracionales? En modo alguno, ya que el Surrealismo tampoco trataba de abolir la realidad objetiva y material, sino de enfatizarla emocionalmente entrelazándola con la realidad espiritual en una realidad total o sobre-realidad (síntesis de realidad interior y realidad exterior)¹¹⁶. A diferencia de los poetas

¹¹³ A. Breton: «Lettre à Roland de Réneville», en *Nouvelle Revue Française*, París, mayo de 1932. García de la Concha lo cita, traducido al castellano, en su «Introducción» a AA.VV.: *El Surrealismo*, p. 33.

¹¹⁴ Raymond Queneau: *Dessins, gouaches et aquarelles*, precedido de Dominique Charnay: «Raymond Queneau et la peinture» (París: Buchet-Chastel, 2003), p. 26. Este fragmento también aparece, traducido al castellano, en Màrius Serra: *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2001), p. 111. Estas palabras de Queneau han sido citadas reiteradamente y con entusiasmo por los fundadores del OuLiPo; *vid. infra* «3.3.3. Aproximación a una poética del juego».

¹¹⁵ Philippe Van Tieghem: *Les grandes doctrines littéraires en France* (París: Presses Universitaires de France, 1974), p. 290.

¹¹⁶ La influencia del Surrealismo en el Postismo es aquí notable; *vid. supra* «2.1.4. Significación moral de la alegría postista en el contexto de la inmediata posguerra».

antiguos poseídos por la manía, y en cierto modo también a al genio romántico, el surrealista no se limita a *sufrir* la inspiración (esto es, a padecerla pasivamente), sino que —en palabras de Paz— la *esgrime* como un arma: «Así, la transforman en idea y teoría»¹¹⁷. A fin de contribuir a superar la aparente contradicción entre voluntad e inspiración, Max Jacob la definía por medio de una paradoja funcional: *inteligencia receptiva*¹¹⁸. Y el propio Breton decía en 1934 que la palabra Surrealismo «exprime — et d’emblée a exprimé pour nous — une volonté d’approfondissement du réel, de *prise de conscience* toujours plus nette en même temps que toujours plus passionnée du monde sensible»:

À la limite [...], nous avons tendu à donner la réalité intérieure et la réalité extérieure comme deux éléments en puissance d’unification, en voie de *devenir commun*. Cette unification finale est le but suprême de l’activité surréaliste : la réalité intérieure et la réalité extérieure étant, dans la société actuelle, en contradiction — nous voyons dans une telle contradiction la cause même du malheur de l’homme mais nous y voyons aussi la source de son mouvement — nous nous sommes assigné pour tâcher de mettre en toute occasion ces deux réalités en présence, de refuser en nous la prééminence à l’une sur l’autre, d’agir sur l’une et sur l’autre non *à la fois* [...] mais tour à tour, *d’une manière systématique*, qui permette de *saisir* le jeu de leur attraction et de *leur interprétation réciproques* et de *donner* à ce jeu toute l’extension désirable pour que les deux réalités en contact tendent à se fondre l’une dans l’autre¹¹⁹.

El caso es que incluso en el Manifiesto del Surrealismo de 1924, Breton alude al elemento racional de la escritura automática, cuyo fin último consistía en captar las fuerzas de la imaginación «*ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón*, si es que resulta procedente» (el subrayado es nuestro)¹²⁰. A pesar de aquel furor que siembra la poesía surrealista de sinestesias, metáforas inmotivadas, imágenes irracionales, enumeraciones caóticas, juegos de palabras y todo tipo de recursos desrealizadores, la finalidad última no era otra que la de liberar la imaginación de toda traba racionalista, sin que ello anulara su legítima capacidad soberracionalizadora¹²¹. De

¹¹⁷ O. Paz: «La inspiración», *La búsqueda del comienzo...*, p. 70. Sobre este tema, *vid. infra* «2.2.8.1. Misterio e inspiración».

¹¹⁸ M. Jacob: *Art poétique*, p. 47.

¹¹⁹ (Los subrayados son míos). *Vid.* A. Breton: «Qu’est-ce que le Surréalisme ?» (1934), en *Œuvres complètes*, tomo II (Paris : Gallimard, 1992), pp. 230-231.

¹²⁰ *Id.*: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 21.

¹²¹ Tal como reza el Segundo manifiesto del Surrealismo: «henos aquí de nuevo, tras siglos de domesticación del espíritu y de loca resignación, empeñados en el intento de liberar definitivamente [la] imaginación, mediante *el largo, inmenso y razonado* [!] *extravío de todos los sentidos*»; *id.*: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *op. cit.*, p. 151. En tal sentido, ha escrito Cirlot: «El “sistema de la contradicción” no puede

este modo, la pureza de la escritura automática depende en gran medida de la especial vigilancia del poeta, el cual debe esforzarse para unir conciencia y subconsciencia en una síntesis superior¹²². Incluso Pierre Reverdy, cuya poética de la imagen pura (poseedora del más alto grado de arbitrariedad) será aplaudida por un entusiasta Breton, reconocía en un breve artículo de 1917, para la revista *Nord-Sud*, la conveniencia de un cierto *control* que impida «que el azar (bajo pretexto de inspiración) disperse las cualidades esenciales»; eso sí, matizaba el francés, siempre que su intervención no aporte frialdad ni aminore la emoción estética de la obra¹²³. También en un texto 1950 encontramos esta reveladora afirmación: «La operación por medio de la cual se forma la imagen es un *acto de atención voluntaria*»¹²⁴ (el énfasis es mío). Semejante atención voluntaria no es, empero, la de la razón. Difícilmente comprenderemos la anterior cita de Reverdy sin antes percibir la paradoja que encierran sus palabras. En el original, *attention* (de *attendre*) puede significar «espera», palabra en la que «desear» y «aguardar» confluyen: la imagen es, pues, un *acto de espera voluntaria*. Para liberarse del control de la razón fiscalizadora y alcanzar un estado de disponibilidad óptimo que facilite el fluir constante de las imágenes, primero es necesario ejercer contra ese control una fuerza equivalente. En este sentido, Octavio Paz apuntaba que el problema que acuciaba a Breton (la inspiración surrealista como dictado del inconsciente en total ausencia de voluntad) era un falso problema, y no cabe duda de que el líder surrealista bien lo supo. Como ya intuyera Novalis, «abandonarse al murmullo del inconsciente exige un acto voluntario; la pasividad entraña una actividad sobre la que la primera se apoya»¹²⁵. Para que el alma pueda abrirse y ser fecundada por la inspiración de que nacen las imágenes primigenias, el espíritu crítico ha de quedar en suspenso. Ello sólo es posible merced a un verdadero acto interior por el cual la escritura automática no consiste en otra cosa que en automatizar un acto en principio voluntario, a saber, la propia escritura:

tous ceux qui se souviennent d'avoir appris à dessiner une ligne droite ou une courbe régulière —decía Breton— se sont bien rendu compte que cet acte

temer las contradicciones que se producen en su seno; sucede en este campo similarmente a lo que acontece en el atonalismo musical: lo que importa es la coherencia de principio; si se hace música disonante, lo único que sobran son las consonancias. [...] Las fisuras, las anormalidades simbólicas, las yuxtaposiciones y apariciones de lo híbrido justifican el apelativo [surrealista], sea cual fuere el asunto, la manera e incluso el estilo de la creación a que pertenecen»; J.-E. Cirlot: *La imagen surrealista* (Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996), p. 14.

¹²² Cfr. G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *André Breton...*, p. 17.

¹²³ P. Reverdy: «Ensayo de Estética literaria», *Escritos...*, p. 13. Acerca de la poética imagológica surrealista y reverdyana, *vid. infra* «2.2.7.2. Imagen como cortocircuito».

¹²⁴ *Id.*: «La función poética» (1950), *op. cit.*, p. 81.

¹²⁵ O. Paz: *op. cit.*, pp. 73-74.

appartient à l'ordre des actions volontaires. L'artiste ou le dessinateur expérimenté savent, par conte, que le fait de tracer une ligne ou une courbe tombe très souvent dans le domaine des actions automatiques involontaires. Chaque action tend à devenir habituelle, involontaire et automatique depuis le temps qu'elle a été exécutée pour la première fois¹²⁶.

En un texto fundamental de 1935, Breton explica el carácter objetivo y voluntario de las representaciones surrealistas en función de métodos elegidos conscientemente, de manera que lo involuntario únicamente pertenece al orden de la percepción a través de la cual la imaginación se provee de nuevos materiales:

Afirmamos que [...] el problema del arte radica en nuestros días en llevar la representación mental a una precisión crecientemente objetiva, mediante el *ejercicio voluntario* [!] de la imaginación y de la memoria (dejando bien sentado que únicamente la percepción externa ha permitido adquirir involuntariamente los materiales de los que deberá servirse la representación mental) [el énfasis es mío]¹²⁷.

Por más que, en base a una lectura rigurosa del primer manifiesto, se haya querido presentar la escritura automática como la gran ortodoxia del Surrealismo, no es tanto la total obediencia a un método teórico lo que hace que un texto sea o no surrealista, sino la calidad de los efectos que genera la cadena de asociaciones fónicas e imaginísticas propias de un estilo bien reconocible: «Las yuxtaposiciones lexicales incongruentes, la acción subversiva que tiene la sintaxis liberada de normas lógicas, la apariencia de arbitrariedad, la libre asociación de palabras, cualquier índice del automatismo, serán iguales y tendrán el mismo efecto, sean o no sean producto de mecanismos inconscientes»¹²⁸. Basta con citar las siguientes palabras de Artaud a propósito de su etapa más surrealista (la cual supuso para el francés el restablecimiento de una comunicación especial) para disipar toda duda respecto a la verdadera naturaleza de dichos métodos, incluida especialmente la escritura automática:

Lejos de ver una disminución del control, veo por el contrario un control más grande, pero que en vez de actuar, desconfía, un control que impide los

¹²⁶ A. Breton: *Point du jour*, p. 185.

¹²⁷ *Id.*: «Situación surrealista del objeto» (1935), *Manifiestos...*, pp. 204-205.

¹²⁸ Derek Harris: «¿Escritura automática: Lectura racional? Una pesquisa comparativa acerca del Surrealismo en España y Francia», en *Litoral*, n^{os} 174-176, 1987, p. 191. La cadena metafórica que se inicia en el poema surrealista a partir de una *metáfora primaria* obedece a una sintaxis propia, alejada de la lógica convencional, pero sometida a las leyes de un código interno *Cfr.* Michael Riffaterre: «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», en *Langue Française*, n^o 3, París, septiembre de 1969, pp. 46-60.

encuentros de la realidad ordinaria y permite los encuentros más sutiles y enrarecidos, los encuentros disminuidos a su mínima expresión¹²⁹.

He aquí una posible definición de la ironía epistemológica y estética apprehendida por los surrealistas. Pues en contra de la idea tan extendida que tradicionalmente asimila el Romanticismo a la efusión irracional, fueron precisamente los románticos quienes impartieron esta lección: Schelling habla de la necesaria síntesis de *poesía* (elemento inconsciente) y *arte* (elemento consciente); Novalis encarece la importancia del *discernimiento* en el artista, según la conjunción de *inspiración* e *inteligencia*; y Fr. Schlegel, el padre teórico de la ironía, pondera el equilibrio entre *intención* e *instinto*. La ironía misma era concebida como contrapunto al entusiasmo, un modo de devolver la conciencia estética al artista para evitar que éste se extravíe en el objeto de la representación. Así pues, se abre en el Surrealismo una vía de retorno a la autoconciencia, idénticamente a ese órgano de equilibrio que los románticos llamaron *ironía*: «ese desapego que consiste en colocarse fuera y por encima del desarrollo espontáneo de las imágenes, juzgarlo y gobernarlo, hacer del funcionamiento automático un libre juego»¹³⁰. Si hacemos caso a las palabras del poeta y periodista Jean Schuster (1929-1995):

Cuando se dice que el surrealismo está contra la razón, se comete un error: está en contra de la razón que pretende ser la única facultad (o, en el mejor de los casos, la facultad que, en última instancia, decide) apta a resolver todos los problemas que se le presentan al hombre. Al contrario, el surrealismo está a favor de la razón que «juega» dialécticamente con la pasión o con la desrazón, que sabe dejar pasar una u otra.

[...] el surrealismo no está, como pretenden, contra lo consciente [...], pero sí contra lo dogmático que lo instituye como instancia superior del psiquismo. Finalmente, no está contra lo real sino contra el realismo, que de lo real no nos da sino una imagen falsa, representaciones lineales sin relieve, de las cuales están excluidos lo imaginario y lo simbólico que, sin embargo, están contenidos en lo real¹³¹.

A la luz de todas estas referencias, sabemos que los surrealistas nunca estuvieron al margen de la estética en cuanto que conjunto de instrumentos y técnicas de domino artístico. Louis Aragon lo dejó bien claro en un apunte de su *Tratado de estilo* (1928):

¹²⁹ A. Artaud: *El pesa-nervios*, p. 48.

¹³⁰ Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño* (México, D.F., etc.: Fondo de Cultura Económica, 1993), p. 278.

¹³¹ Jean Schuster: *Surrealismo. O real verdadeiro só* (Porto Alegre: Zero Hora, 1988), p. 7. Ap. Rubén Daniel Méndez Castiglioni: *Aldo Pellegrini, surrealista argentino*, Tesis Doctoral (Porto Alegre: Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, enero de 2000), p. 50.

«Hay un medio, por chocante que parezca, de distinguir los textos surrealistas. Por su fuerza. Por su novedad. Y [...] *tienen que estar bien escritos*» (el énfasis es nuestro)¹³². Deberíamos entonces concebir el automatismo psíquico no como un método destinado a la abolición plena de la conciencia estética, sino como la base procedimental de un conjunto de métodos minimizadores de la coerción que la intención práctica o la referencialidad objetiva ejercen —según el esquema de la secundariedad— sobre el discurso consciente, de modo que dicho automatismo permita filtrar fragmentos de los procesos psíquicos primarios¹³³. Una vez más hay que insistir en que la escritura automática se postula, por encima de todo, como un método de alumbramiento estético que colinda con el concepto de inspiración¹³⁴. Desde el punto de vista del Surrealismo, la religión y la cultura son las grandes narcotizadoras de aquella conciencia más profunda y lúcida que los surrealistas aspiraban a rescatar mediante procesos de *sonambulización programada*, cuyo fin no era otro que el de abolir la conciencia más superficial para hacerla resurgir —transformada y aquilatada— de la chistera del inconsciente. Por elli, la escritura automática debía tener más de escritura que de automatismo.

Desmentidos entonces los dos principales argumentos que refutan la existencia de un Surrealismo español (argumentos cuya validez el mismo Vicente Aleixandre cuestionaba sucinta e irónicamente¹³⁵), no puede dudarse hoy de la existencia de un Surrealismo español, autóctono y de calidad, aunque no independiente del ismo francés, sino muy atento a la revolución poética que se estaba produciendo al otro lado de los Pirineos¹³⁶. Esta autonomía con respecto al modelo francés permitió su aproximación a las corrientes populares (síntoma de un romanticismo mediado por la tradición modernista), y ello despertó el interés de autores como José Morena Villa (1887-1955) —autor de *Carambas* (1931) y *Puentes que no acaban* (1933)— e incluso de Juan Ramón Jiménez, especialmente a propósito del *Diario de un poeta recién casado* (1916). Con Manuel Durán, el Surrealismo en España fue más allá de la simple e irreflexiva adaptación de

¹³² L. Aragon: *Tratado de estilo*, p. 115.

¹³³ Vid. G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *op. cit.*, pp. 22-23.

¹³⁴ Vid. E. Kris: capítulo III de *Psicoanálisis del arte y del artista* (Buenos Aires: Paidós, 1964).

¹³⁵ «Alguna vez he escrito que yo no soy ni he sido un poeta estrictamente superrealista porque no he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento, la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística. ¿Pero hubo en este sentido, alguna vez, un verdadero poeta surrealista?»; Vicente Aleixandre: «Prólogo» a *Poesía surrealista. Antología* (Barcelona: Barral, 1971), p. 7.

¹³⁶ Cfr. Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre* (Madrid: Gredos, 1968), pp. 40-47.

principios y técnicas extranjeras, lo que constituye precisamente su auténtico valor histórico¹³⁷.

El problema ha residido, pues, en el excesivo escrúpulo de cierta parte de la crítica literaria de nuestro país ante cuestiones de afiliación y nominalismo riguroso. Por ejemplo, Joaquín Marco únicamente reconoce como Surrealismo el practicado por el círculo de poetas y artistas organizado en torno a la figura de André Breton¹³⁸. Ciertamente, no podemos considerar «surrealista» toda obra en la que haya una relativa exaltación de la imaginación. A ello habría que sumar el interés por lo onírico; la experimentación formal como contravención revolucionaria de una estética *tradicional*; el gusto por la deformación grotesca de la realidad, el erotismo y las incursiones en el ámbito de lo subconsciente... Pero el extremo de negar todo surrealismo independiente al cenáculo francés resulta engañoso, dado que, si llevamos el razonamiento de Marco hasta sus últimas consecuencias, y dadas las escisiones internas del grupo parisino, así como las sonoras espantadas y no menos notables exclusiones (Soupault, Artaud, Naville, Aragon...), sólo Breton podría ser considerado surrealista *stricto sensu*. Incluso éste, cuyas obras no siempre obdedecen coherentemente a la formulación crítico-estética de sus postulados (fenómeno, por lo demás, muy común en la poesía moderna, sometida a un constante autoexamen y a una consecuente autocorrección) perdería su estatus de surrealista modélico. El siguiente paso sería, pues, descartar la existencia misma del Surrealismo.

Por ello, se hace preciso partir de una concepción supranacional y no dogmática, según la cual dicho ismo no se impone uniformemente a las conciencias, sino que presenta variantes internas que van más allá del resultado estético del conjunto de las obras que se le asignan y, por supuesto, de la calidad de las relaciones cultivadas entre sus miembros oficiales¹³⁹. Desde esta perspectiva, es posible afirmar la existencia de un Surrealismo español que se distinguiría del francés en varios puntos, entre los que destacan un débil sentimiento corporativo y una mayor vigilancia estética¹⁴⁰. Espirada la ortodoxia de los

¹³⁷ «Y es que hay un surrealismo español y otro francés, como —salvando las distancias y las diferencias esenciales— hubo un romanticismo español y un romanticismo inglés, francés o alemán. Todo renacimiento empieza siempre por una influencia exterior, extranjera, según apunta finalmente Azorín. Agregaremos que no existe renacimiento auténtico si la influencia extranjera no es, a la postre, asimilada en forma tal que pase a formar parte de la riqueza nacional»; M. Durán Gili: *op. cit.*, p. 110.

¹³⁸ Vid. J. Marco: «Surrealismo y surrealismos en España», en J. Pont (ed.): *Surrealismo...*, p. 33.

¹³⁹ Vid. G. Bataille: «Le surréalisme et sa difference avec l'existentialisme», en *Critique*, nº 2, París, julio de 1946, pp. 99-110.

¹⁴⁰ Desde el punto de vista funcional, la asignación de un gentilicio a la palabra «surrealismo» la impregna de nuevos significados, de modo que los postulados originales de Breton y compañía necesitan «una nueva elaboración, una articulación teórica e histórica que justifique los surrealismos nacionales»; vid. G. Gullón: *Poesía de la vanguardia española (Antología)* (Madrid: Taurus, 1981), pp. 34 y 35. El propio Carlos

movimientos fundacionales, y dada la heterogeneidad de las distintas personalidades que los conforman, no hay nada que nos obligue a ponderar disyunciones intransigentes. En este sentido, el Postismo fue en esencia un Surrealismo español de segunda generación, por más que mostrara no pocos rasgos pseudomodernistas, cubistas, futuristas o dadaístas, y sin que ello anule su propia carta de personalidad¹⁴¹. Cirlot lo vio muy claro desde el principio, y así lo hizo saber a los postistas en una temprana carta: «Es bello y surrealista escupir al padre, por eso os perdono que no queráis confesaros sola y simplemente: surrealistas»¹⁴². Aún más asertivo se mostrará Casanova de Ayala en 1991: «en el Postismo hubo, precisamente, un gran aprovechamiento del surrealismo: lo nuestro fue un movimiento de raíz claramente surrealista. [...] Chicharro [...] ya sabía que aquello que nosotros hacíamos era surrealismo»¹⁴³.

2.2.4.2. *Tenebrismo y angustia en el modelo surrealista español*

El galicismo por el que comúnmente se conoce en España el movimiento bretoniano convivió con términos alternativos como «superrealismo» (Aleixandre, Alberti), «sobrerrealismo» (Vicente Gaos), «hiperrealismo», o el sarcástico «surrealismo codorniú» (Bergamín), entre otros, los cuales tienden a significarse como heterodoxia nacional frente a la referencia francesa, a menudo identificada casi exclusivamente con el automatismo puro, según vimos en el punto anterior. Aún así, la denominación que finalmente se

Edmundo de Ory también destacaba que, inevitablemente y desde un punto de vista cronológico, los ismos «varían, se particularizan, y en sus movimientos propios, en sus programas, en sus intenciones acusan diferencias dentro de esas semejanzas»; *vid.* C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», en E. Chicharro & C. E. Ory: *Las patitas...*, p. 171. Para Cirlot: «El superrealismo español se distingue por su menor o nulo psicologismo, por la casi ausencia del texto automático, por la convergencia de ultraísmo, creacionismo y cubismo literario o incluso por las más libres interpretaciones de lo que el surrealismo sea»; *vid.* J.-C. Cirlot: *Diccionario de los ismos*, s. v. «Superrealismo».

¹⁴¹ Cfr. R. de Cózar: «Introducción», en C. E. de Ory: *Metanoia*, pp. 63-64; e *id.*: *Poesía e imagen* (Sevilla: El Carro de Nieve, 1991), pp. 420-421.

¹⁴² Citado por C. E. de Ory: «Historia del Postismo», en *Poesía (1945-1969)*, p. 271. El maestro de Cirlot en materia de Surrealismo fue Alfonso Buñuel (1915-1961), hermano del célebre cineasta, a quien conoció en Zaragoza entre los años 1940 y 1943; *vid.* «Entrevista con J.-E. Cirlot», en *Revista Europa*, nº 549, Barcelona, febrero de 1967; *ap.* J. D. Parra: «El surrealismo en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot», en J. Pont (ed.): *op. cit.*, p. 271. Cfr. Victoria Cirlot: «Juan Eduardo Cirlot, entre el surrealismo y la simbología», en *Agulha*, nº 21-22, Fortaleza, São Paulo, febrero-marzo de 2002 (dirección web <http://www.revista.agulha.nom.br/ag21cirlot.htm>). A él le dedicaría su *Introducción al Surrealismo* (1953).

¹⁴³ M. Almeida: «Félix Casanova de Ayala y el Postismo», en *Zurgai*, p. 76. Esta entrevista también aparece en «La soledad postista», en AA. VV.: *Félix Casanova de Ayala. La visión del Postismo* (Tenerife: HA, 1985), pp. 23-36. *Vid. infra* «2.2.5. Dadá y Surrealismo en el Postismo».

impuso fue la de «surrealismo», término que procede de una falsa analogía con respecto al archilexema original (*surréalisme*) y que, en última instancia, atribuye al vocablo español unas resonancias de no desdeñable alcance. Como sabemos, el étimo francés se desglosa en el prefijo *sur-* (que significa «sobre-»), el lexema *réal* y el sufijo *-isme*. Dicho término apela, por tanto, a una «realidad» situada *por encima de* lo tradicionalmente aceptado como real desde el punto de vista del racionalismo lógico, es decir, a una realidad ubicada en *le surréel* o punto elevado del espíritu desde el que aquellos elementos en principio contradictorios dejan de ser percibidos contradictoriamente¹⁴⁴. Por contraste, la expresión españolizada «surrealismo» evoca, por medio del afijo *su-* (denotativamente opuesto a su correspondiente francés), una realidad anímica que se sitúa *por debajo de* la realidad ordinaria y que, por lo demás, es correlativa a la categoría del *sub*-consciente freudiano¹⁴⁵. Este *sub-realismo* constituye la expresión puramente negativa del *sobre-realismo* que originalmente postulaba el acceso a una Realidad Total, suma de la realidad velada del inconsciente (el deseo, la imaginación y todas aquellas esferas del espíritu que constituyen la verdadera fuente de que dimana la inspiración) y de la realidad ordinaria y determinada del mundo exterior (sólo ahora susceptible de transformación mágica). De este modo, la variante española pone especial énfasis en la realidad *so*-terrada de las pasiones, allá donde se manifiestan los conflictos originales que despiertan sentimientos de culpa y de temor. En este sentido, resultan harto elocuentes las palabras de González de Lama aparecidas en el n° 20 de la revista *España*: «recusamos un cierto sub-realismo [!] que, por huir de zonas claras y remansos conscientes, se sumerge en honduras infrahumanas de neto carácter biológico [sueño, locura...] y sale del buceo con las manos enlodadas y en la voz un tono amargo de cloaca»¹⁴⁶.

El Surrealismo español tiende a ser una corriente mucho menos lúdica de lo que fue el movimiento en Francia; equivale, por tanto, a un *sous-réalisme* en el que se actualizan

¹⁴⁴ Vid. *infra* «2.2.7.4. Misticismo profano y disolución del yo» y «2.2.11.2. Lo surreal y lo maravilloso».

¹⁴⁵ A juicio de Juan Larrea en 1944, la denominación de aquella estética daba testimonio fehaciente «del nivel subterráneo a que materialmente pertenece y desde el que se expresa»; J. Larrea: «El surrealismo entre viejo y nuevo mundo» (1944), en *Poesía y revelación*, p. 294. También Aranguren apuntaba en 1949 que el Surrealismo apela a cuanto hay «por debajo de mí mismo»; José Luis Aranguren: «Poesía y existencia», en *Ínsula*, n° 42, Madrid, junio de 1949, p. 2. Éste es, precisamente, el signo que adopta la poética cirliotiana, al concebir la poesía como anamnesis, o sea, «la búsqueda de contacto con esa oscura zona materna en la que emerge la delgada figura de nuestro yo»; «la poesía es eso, hundimiento para hallar»; vid. J.-E. Cirliot: «Poética», en Antonio Molina (comp.): *Poesía española contemporánea. Poesía cotidiana* (Barcelona: Alfaguara, 1966). Esta última referencia también puede verse en Fco. Ruiz Soriano: *Poesía de posguerra*, p. 112.

¹⁴⁶ Antonio de Lama: «Poesía y Vida», en *España*, n° 20, León, 1946; ap. V. García de la Concha: *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos* (Madrid: Editorial Prensa Española, 1973), p. 328.

los contenidos más perturbadores, siniestros, violentos y herméticos del Surrealismo¹⁴⁷. Así, cuando Lorca se refiere a los nuevos proyectos experimentales que le tendrán ocupado los años inmediatamente anteriores a su viaje a Nueva York (poemas y dibujos en los que es visible la marca de un alegre y lúdico irracionalismo), el granadino insiste en desmarcarse de toda referencia a la estética bretoniana, asimilada al automatismo y a una cierta coloración de angustia y pesimismo que, no obstante, tendrán cabida en su libro más surrealista, *Poeta en Nueva York*, escrito durante su estancia en EE.UU. y Cuba, y del que citamos estos célebres versos: «La aurora de Nueva York tiene/ cuatro columnas de cieno/ y un huracán de negras palomas/ que chapotean las aguas podridas»¹⁴⁸. Apenas leemos al vuelo uno de los «Textos oníricos» de *La flor de California* (1928), de Hinojosa, asimismo encontramos estas sobrecogedoras imágenes de la despersonalización:

Una multitud de cuerpos míos corrían sobre las olas del Océano Atlántico en busca de un horizonte fijo. Mi cuerpo se multiplicaba en la lejanía y yo, amarrado en la playa a una roca, vomitaba olas y más olas de sangre que llevaban mi verdad roja hasta la negra profundidad de la luz. ¿Dónde comienzo y dónde termino? Esta evocación llevará en sus entrañas la agria arquitectura de una granada del ayo y al final de este desorden matemático encontrará a la estatua de la Libertad iluminando al mundo con sus tinieblas. Mis diez dedos temblorosos rasgan poco a poco las vestiduras negras de este cuerpo de nieve y al tenerlo entre mis manos se derrite con el fuego que brota de mi piel. ¿Será posible la libertad? ¿Será imposible el amor?¹⁴⁹

También en la obra de Juan Larrea (1895-1980) abundan asociaciones insólitas e imágenes al modo surrealista, pero sin atisbo de humor:

Iríamos con todas las articulaciones encendidas
como los cristales de una ciudad con pies callados de hostia
iríamos sin llamamiento a engendrar el desorden
con tus anhelos con tus ardores con tus cerraduras de sombra
con tus claros de lluvia esquilados al cerrarnos todas las puertas
tus triunfos puros pies
iríamos deteniéndonos en cada peldaño de tus ojos

con las manos en los bolsillos secretos de la ceniza

¹⁴⁷ Siguiendo a Ilie, «los motivos del surrealismo español se caracterizaban por un grado superior de violencia y neurosis. [...] Temor, pesadilla y evasión dominan gran parte de la literatura [...] En España, la violencia guarda su primacía sobre la fantasía benigna»; P. Ilie: *Los surrealistas españoles*, p. 282. Véase también V. Bodini: *op. cit.*, p. 9 y 29.

¹⁴⁸ F. García Lorca: *Poeta en Nueva York* (Madrid: Cátedra, 1994), p. 161.

¹⁴⁹ Vid. J. M. Hinojosa: «VI», «Textos oníricos», *La flor de California* (Madrid: Huerga & Fierro, 2004), pp. 117-120.

cohetes de cielo decaído con vuestras ruinas siempre en los dedos
hasta que una piedra por lo menos haya encontrado sus límites
y que la ausencia hinche la centella de tu cuerpo¹⁵⁰.

Adolecen de esta misma falta de humor benigno y lúdico, por citar tres ejemplos más, el neorromanticismo de Altolaguirre, el irracionalismo erótico de Cernuda en *Los placeres prohibidos* o *Un río, un amor* (escritos ambos entre 1929 y 1931), y la desgarrada poesía de Emilio Prados, de quien transcribimos los siguientes versos:

Esta voz pesadumbre,
coagulación interna,
goterón errabundo golpe a golpe
donde un mar sin arena
impetuosamente irrumpe contra flores más altas,
contra cielos profundos
donde los párpados se hunden amontonados como estiércol,
incinerante llama redonda que no sube,
se ahora,
se agiganta palpitando su espectro
contra muros de yesos interiores.

Esta voz pesadumbre,
cuajarón o desierto,
piedra o lodo que en pena se atesora
por soledades hondas sin salida,
en sus prisiones cóncavas errante
huéspedes invocando vive.

[...]
FECUNDA MUERTE:
LA PRISIÓN ES EL MUNDO [*sic.*]¹⁵¹.

Todos ellos, además de otros poetas del 27, encontraron en la imagología patética del Surrealismo el vehículo idóneo para expresar la angustia de sus crisis personales y poéticas, así como aquella preocupación creciente por la agitada situación política del país¹⁵². Aunque quizá sería excesivo enfatizar este último aspecto, tal como hace el

¹⁵⁰ J. Larrea: «Fecundación inmortal», *Versión celeste*, en *Poesía y revelación*, p. 121.

¹⁵¹ Emilio Prados: *La voz cautiva* (1933-1934), en *Poesías completas*, Vol. 1 (Málaga: Excmo. Ayuntamiento de Málaga, 1999), pp. 577-578. «Para Prados —nos dice Durán Gili—, el surrealismo es una reacción contra la pirueta, la gracia sin fondo, la frivolidad que cree ver en la poesía española hacia fines de la década de 1920-1930»; M. Durán Gili: *op. cit.*, p. 89.

¹⁵² Cfr. Fco. Ruiz Soriano: *op. cit.*, p. 106; Fco. J. Díez de Revenga: *Las Vanguardias...*, p. 31; Anthony L. Geist: «El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n^{os} 514-515, Madrid, abril-mayo de 1993, pp. 53-64; y R. M. Martín Casamitjana: *op. cit.*, p. 76.

profesor Geist cuando cifra en un hipotético sustrato político-social la clave de estilo del Surrealismo español. En mi opinión, la premisa fundamental de que parte Geist no se sostiene en argumentos sólidos e incurre, por el contrario, en una serie de inconsecuencias teóricas. Desde su punto de vista, el lenguaje poético-literario se reduciría «*simplemente* [a] la expresión en un horizonte cultural de un discurso más amplio de poder» (el énfasis es mío); por esta razón, obras como las anteriormente citadas de Alberti, Lorca o Cernuda, enunciarían de manera inconsciente, a través de imágenes violentas y descarnadas, la búsqueda de «un orden social más perfecto»¹⁵³. Esta reducción del lenguaje poético a la mera expresión superficial de un supuesto anhelo de justicia histórica o social pasa por alto aquella dialéctica más amplia que enfrenta el discurso estético a los discursos de poder. En la Modernidad, la poesía no es tanto *lo otro contrario* respecto a tales discursos, sino *lo otro en su plena diferencia*. Insistimos en que, para nosotros, supone un indicio de pereza intelectual pretender superponer el fenómeno histórico-social al fenómeno estético de tal manera que éste remita siempre al primero como horizonte último de referencia. En modo alguno puede identificarse la «poeticidad» (*esencia*) con una *función* crítica de los discursos del poder, de la misma forma que negamos que la fuerza creativa de la poesía pueda identificarse en el plano de la utilidad con las fuerzas productoras cuyos fines se inscriben en el orden de los medios. Más apropiado sería indagar en la poesía a propósito de aquella *actividad* que la define, a saber: la deconstrucción de la estructura misma del lenguaje mediante una estrategia desviacional (doble negación o negación de la negación) que devuelve el lenguaje a su positividad plena en un proceso de totalización del sentido¹⁵⁴. Interpretar la experimentación formal de la Vanguardia como la «*expresión externa, superficial, de un impulso ideológico hacia la reinserción del arte en la praxis social*» (el subrayado es nuestro)¹⁵⁵, equivale a abolir el concepto de poeticidad y a negar, de paso, la teleología inmanente del arte (su esteticidad) y la autonomía del juicio estético. En definitiva, esta subordinación de la poesía a la praxis equivale a reducir el arte a mera ideología. Pero esta perspectiva no es ya la de la Modernidad a que pertenecen los mencionados poetas, sino la de los discursos tradicionales de la praxis que sucedieron a dicha Modernidad y a los que pertenece Geist. Lo que este crítico hace no es sino reconocer el valor de la Vanguardia desde los postulados propios del realismo, introduciendo así una nueva adulteración en los términos: por un lado, la poesía pura y el

¹⁵³ A. L. Geist: *art. cit.*, pp. 62-63.

¹⁵⁴ Tal como afirma Cohen, «la poesía es un lenguaje sin negación, la poesía no tiene contrario»; *vid.* Jean Cohen: *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad* (Madrid: Gredos, 1982), pp. 69 *et seq.*

¹⁵⁵ A. L. Geist: *art. cit.*

Surrealismo ofrecerían un contenido ideológico que se ofrece como base y justificación de los mismos en el seno de las contradicciones históricas del capitalismo avanzado; por otro (he aquí la consumación de la aberración crítica de Geist), la poesía comprometida debería ser considerada, en este sentido, tan vanguardista como la poesía pura y el Surrealismo.

Sea como fuera, y volviendo al tema que ahora nos ocupa, el carácter generalmente desdichado y lúgubre del Surrealismo español parece justificar que en nuestro país se considere un ejemplo paradigmático de obra surrealista *Poeta en Nueva York* de Lorca (compuesto entre 1929 y 1930), y no tanto sus *Poemas en prosa* (escritos entre 1927 y 1928) o incluso sus «comedias imposibles», como *Público* (1930) o *Así que pasen cinco años* (1931); antes *Crimen* (1934), de Agustín Espinosa, que *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), de Ernesto Giménez Caballero; mejor los «Textos oníricos» que otros poemas menos perturbadores de *La flor de California* (1928), del mencionado Hinojosa; más cabalmente *Puentes que no acaban* (1933), de Moreno Villa, y no siempre su *Jacinta la pelirroja* (1929); sobre todo, *Seis estampas para un rompecabezas* (1925), de Prados, antes que *Da gusto escribir lo que a uno le da la gana* (1929-1930), de José Herrera Petere (1909-1977), o la novela humorística *La túnica de Neso* (1929), de Juan José Domenchina; o incluso *Sobre los ángeles* (1928), de Alberti, mucho más que su *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), libro éste que —según su propio autor— fue «producto del mismo desconcierto y anarquía de aquel periodo mío» al que pertenecía el anterior¹⁵⁶. Esta asimilación del lenguaje surrealista a estados de aguda desazón se repite, como es natural, en obras y autores posteriores a la Guerra Civil, a partir de la cual la joven poesía española se vuelve claramente elegíaca: «Desaparecen las piruetas, la alegría vital y humorística —apostilla Durán Gili—: el poeta se ha vuelto profundamente serio, angustiado, místico; se inspira en la melancolía de Garcilaso y en el ardor de Unamuno»¹⁵⁷. Pensemos, por ejemplo, en *Corcel de sombra* (1944) de Manuel Segalá (1917); *Árbol agónico* (1945) de J.-E. Cirlot; *Poesía sin orillas* (1947) de Julio Garcés (1919-1976); *Los muertos* (1947) de José Luis Hidalgo; *Violento idílico* (1949) de Miguel Labordeta; o *Clamor de todo espacio* (1950) y, de forma especial, *Tenebrae* (1951), ambos del cordobés Manuel Álvarez Ortega¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Vid. R. Alberti: *La arboleda perdida* (Barcelona: Seix Barral, 1975), p. 274.

¹⁵⁷ M. Durán Gili: *op. cit.*, p. 96. Véase, e. g., C. González-Ruano (ant. y ed.): *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana* (Barcelona: Gustavo Gili, 1946).

¹⁵⁸ He aquí la más que probable razón por la que Celaya atribuirá a las Vanguardias y al Surrealismo (erróneamente, dígame de paso) un tenebrismo y un pesimismo esenciales; *vid. infra* «2.2.8. El Surrealismo contra el pesimismo».

Bien mirado, el tono manifiestamente tormentoso de los tremendistas españoles no difiere en gran medida del empleado por aquellos que, cercanos al Surrealismo, se sirvieron de una imaginería catastrófica (al menos en lo que a temperatura emocional se refiere). Ello hace que el ismo de Chicharro y Ory vea ampliado su horizonte de contraste en un contexto que consideraba ilícita toda irrupción estética inspirada en un irracionalismo jovial, lúdico y transido de humorismo¹⁵⁹. Un movimiento que conectaba más con los años experimentales del primer Surrealismo francés que con la vertiente desolada del Surrealismo español, enlazando asimismo con el espíritu alegre y vitalista del Ultraísmo, con el que comparte precursor en la figura de Gómez de la Serna¹⁶⁰.

¹⁵⁹ G. Carnero: «Poesía de Posguerra en lengua castellana», en *Poesía*, nº 2, p. 84. Véase también, del mismo autor: *El grupo «Cántico» de Córdoba*, pp. 33-49.

¹⁶⁰ Cfr. M. Durán Gili: *op. cit.*, p. 30.

2.2.5. Dadá y Surrealismo como referencias de la estética postista

Del mismo modo que el sol romántico ilumina con sus fulgores toda la Modernidad desde su mismo amanecer, nuestra sensibilidad y las señas de identidad de nuestro pensamiento serían muy distintas de no haber acontecido un movimiento estético y humanista como el Surrealismo¹. Ajenos a la merma del potencial transformador de la vanguardia tras la II Guerra Mundial, los postistas, en una permanente huida hacia delante, destacaron sus relaciones con las más importantes tendencias europeas de las décadas anteriores, negando cualquier deuda con los grupos afines de nuestro país, quizá en el empeño de atribuirle al incipiente ismo una amplitud de miras mayor de la que supondría ligarlo a referencias más adyacentes. De tal modo, los postistas subrayaban un cierto parentesco con el Futurismo, un mayor acercamiento al Cubismo, y, especialmente, un «sistema de calefacción en común con el surrealismo» (nacido éste de la costilla Dadá): Postismo quería decir fundamentalmente Post-Surrealismo². Eduardo Chicharro bien pudo conocer de primera mano las propuestas marinettianas durante su formación en Roma (ciudad en la que su padre desarrolló una importante labor pictórica y académica). Asimismo, es sabido que el joven poeta tuvo contacto directo —por más que superficial— con Dadá y el Surrealismo a partir de su viaje a la capital gala allá por los años veinte, ciudad donde se impregnó de la irreverencia, el escándalo y la audacia imaginativa con que los nuevos creadores daban la espalda al *buen gusto* y ridiculizaban, bajo el lema «épater les bourgeois», la hipócrita moral de los bienpensantes. Tal experiencia seguro habría de marcar el carácter del Postismo, inserto en aquella corriente general de la Vanguardia histórica que desarrolló y radicalizó, a su modo, aquel antifilisteísmo romántico cuyas posibilidades intuyera Fr. Schlegel en un breve ensayo de 1800: «cuando el escándalo alcanza su grado máximo se desintegra y desaparece, y en ese momento puede empezarse a comprender de nuevo. Lo cierto es que en lo que se refiere a la posibilidad de escandalizar aún nos queda mucho por hacer; pero lo que no es, todavía puede llegar a ser»³. Y lo que pudo llegar a ser, fue.

¹ Cfr. P. Corbalán: *Poesía surrealista...*, p. 9.

² Vid. E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 281; y C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», *op. cit.*, p. 171. En el Tercer manifiesto del Postismo se insiste en que el Surrealismo es, ya no sólo el ismo más prolífico y de mayor capacidad para fundar un arte revolucionario, «sino un verdadero movimiento espiritual, tal vez la forma de pensamiento en arte más importante de nuestro siglo»; vid. E. Chicharro: «Tercer manifiesto del postismo», *op. cit.*, p. 302.

³ Fr. Schlegel: *Sobre la incomprensibilidad*, precedido de *Fragmentos*, p. 228.

Desde cierto punto de vista, el perfeccionamiento del arte de escandalizar alcanzado por el Dadaísmo durante la segunda década del siglo pasado (con epicentros en Zúrich, Berlín, Colonia, Hanover y París) permitió la aurora de una comprensión y un conocimiento nuevos: el Surrealismo. Aquél extremó la violencia dislocadora de la vanguardia, tanto en planteamientos como en actitudes, convirtiéndose en el más profundamente subversivo de todos los ismos, «el más iconoclasta por principio y por sistema»⁴. Por esta razón, a los dadaístas («niños en pañales de una nueva época»⁵) se les atribuye acertadamente un júbilo amargo y exasperado: «la alegría de flagelar a una sociedad que aplasta al hombre para mal de todos, una civilización cuya miseria acababa de revelar la guerra, una pseudo-realidad, en fin, que era preciso declarar en seguida nula y no existente»⁶. Dadá es una gran burla que arremete contra todo, una diversión aparentemente sin objeto y que, no obstante, surge de una necesidad acuciante para el poeta: «Para nosotros —escribía Éluard en 1920— *todo* [sic] es una ocasión para divertirse. Cuando reímos nos vaciamos [...] // Necesitamos distracciones. [...] Necesitamos reír y no necesitamos nada»⁷. Por su parte, Breton reconocía en un texto de 1954 a propósito de los juegos surrealistas: «c'est bien l'activité de *jeu* dont on retrouve trace à travers la plupart de nos publications de ces trente-cinq dernières années. Bien que, par mesure de défense, parfois cette activité ait été dite par nous “ expérimentale ”, *nous y cherchions avant tout le divertissement* » (el énfasis es nuestro)⁸. En cualquier caso, dicho afán de diversión lúdica, por más que el juego sea una actividad que se nutre de sí misma, implica también una función defensiva con respecto al principio de realidad, al tiempo que importa una reivindicación de la libertad del jugador⁹.

⁴ J.-E. Cirlot: *Introducción al Surrealismo*, p. 99. En opinión de A. Aracil y de D. Rodríguez, aquel movimiento «propugnaba la abolición de todos los elementos de la cultura burguesa —arte, ciencia, moral, academia...— llevando sus propias convicciones y sus propios métodos al absurdo mediante la negación, la contradicción e incluso la afirmación continua e indiscriminada»; A. Aracil & D. Rodríguez: «“Los primitivos de una nueva sensibilidad”. El Futurismo», *El siglo XX...*, p. 156.

⁵ H. Ball: *La huida del tiempo...*, p. 131.

⁶ M. Raymond: «Dadá», en *De Baudelaire...*, p. 232.

⁷ P. Éluard: «Desarrollo Dadá», en *Littérature*, nº 13, mayo de 1920; puede verse en *id.*: *El poeta y su sombra*, pp. 8-9. Por su parte, escribe Tzara hacia finales de la década de los cincuenta: «Hay, en el fondo de esta visión, una especie de humor que no es blanco ni negro, sino un giro del espíritu, una manifestación de la verdadera virtualidad de las cosas, una manera desagradable de considerarlas»; T. Tzara: «Prólogo» a G. Hugnet: *La aventura dadá*, p. 12.

⁸ A. Breton: «L'un dans l'autre», en *Œuvres complètes*, Tomo IV (Paris: Gallimard, 2008), p. 883.

⁹ Resulta muy elocuente al respecto la cita que Durozoi y Lecherbonnier atribuyen a Robert Benayoun (1926-1996), escritor y crítico francés que se unió al Surrealismo a finales de los años cuarenta: «La actividad del juego, ya nos daremos cuenta algún día, puede ser un gran motor del universo: permite que los niños resistan al razonamiento corruptor del adulto, que el artista reprima sus impulsos esteticistas, que los oprimidos mistifiquen la vigilancia del tirano»; *ap.* G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *El surrealismo*, p. 127.

La ascendencia dadá del Postismo, puesta de relieve por sus propios protagonistas en numerosas ocasiones, se percibe en el cultivo de la extravagancia, en el gusto por el escándalo y la provocación (elementos funcionales de primer orden en el grupo de Tzara), así como en la mixtificación dirigida contra los sectores de la literatura oficial¹⁰. En un pasaje de su *Diario*, Carlos Edmundo de Ory (en cuya personalidad se adivina cierto conato de insubordinación desesperada) afirmaba anhelar un movimiento cien veces más nihilista que Dadá¹¹. Y hacia el final del Segundo manifiesto del Postismo encontramos unas líneas con inconfundible acento dadaísta:

¿Qué vemos? Nada.
¿Qué oímos? Nada.
¿Qué esperamos? Nada¹².

Con todo, atinadamente se ha advertido sobre el particular carácter trascendente de la *boutade* postista, de su anecdotario jocoso y del tono lúdico-musical (eurítmico) propio de las obras surgidas bajo su impulso¹³. El estoicismo melancólico de Chicharro, hombre más maduro que Carlos, le permitió contemplar con gozosa resignación el lento y a veces bello naufragio de la vida. Ory, por el contrario, encarnaba el ciego impulso de la juventud eterna que prefiere quemar todas las naves. Pero uno y otro supieron siempre mirar al mar

¹⁰ «Para ello se adoptaron posturas encaminadas a la exaltación de la “boutade”, de lo atrabiliario burlesco, del histrionismo y de la bufonería»; J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 70. Vid. F. Casanova de Ayala: «Anecdotario y teoría del Postismo», *Papeles de Son Armadans*, n° 104, Palma de Mallorca, 1964, pp. 9-20; también en *id.*: *Resumen de una experiencia poética* (Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 1976), pp. 69-77; así como en J. Pont: *El Postismo...*, pp. 539-547. Ya el propio Chicharro consideraba el Postismo «hijo del surrealismo y nieto del dadaísmo»; vid. E. Chicharro: «Autobiografía», en *Música celestial...*, p. 336; asimismo, *id.*: «Tercer manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 304. Con relación a este hecho, y con motivo de la misma aparición de la revista *Postismo*, González-Ruano advertía contra su mal llamado «humorismo»: «Si volvemos al puro Dadá mezclado con la simple incongruencia divertida, no haremos nada»; C. González-Ruano: «Los “postistas”», en *Crítica*, Año II, n° 6, Barcelona, abril de 1945; también en J. Pont: *El Postismo...*, p. 429. Sin emargo, con Jaume Pont, entendemos que las improvisaciones, el humor y el juego ritualizados por los postistas no sólo atañen a la presentación pública del movimiento, sino que también quedan integrados en los procesos creativo y teórico de éste; vid. *id.*: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 71. Por lo que se refiere a Dadá, Bigsby ha afirmado de dicho movimiento: «Over and over again, the strumming, shouting and dancing, the striving to épater le bourgeois, have been represented as the chief characteristics of Dadaism. The riots provoked by Dadaism in Berlin and Paris, the revolutionary atmosphere surrounding the movement, its wholesale attacks on everything, led critics to believe that its sole aim was to destroy all art and the blessings of culture. The early Dada manifestoes, in which nonsense was mixed with earnestness, seemed to justify this negative attitude»; C. W. Bigsby: *Dada & Surrealism*, pp. 5-6. Escribía Antonio Espina en 1920: «Claro que el noble deseo de avance nos lleva muchas veces hasta la extravagancia. Pero hay que tener el valor del ridículo. Detrás de él puede latir una verdad»; A. Espina: «Arte nuevo» (1920), en *Poesía completa...*, p. 325.

¹¹ En carta de Ory dirigida a Cirlot a principios de 1971, aquel declara: «Tampoco a mí me gusta bromear. Comprende que es la desesperación que me mueve a ello...»; ap. V. Cirlot: «Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory: Historia de una amistad abstracta», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, pp. 115-116.

¹² E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 299.

¹³ Vid. A. Palacios: «Una meditación desde el Postismo», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 177.

con alegría. Por algún tiempo coincidieron en el Postismo dos impulsos en principio antagónicos: 1) el de una alegría ecuménica por medio del irracionalismo lúdico, del humor y del entusiasmo eurítmico; 2) otro más próximo a la negatividad absoluta de Dadá. Si en el movimiento de Tzara predominó la mixtificación violenta, en el Postismo, por el contrario, se impuso una especie de «religión» alegre (del mismo modo que el Surrealismo, trascendió el azogue dadaísta gracias al cultivo de lo maravilloso). Y es que, frente al furor netamente desrealizador del Dadá, los postistas confiaron en las infinitas posibilidades de la poesía, lo que ha servido a Crespo de argumento para hablarnos del «anti-dadaísmo» de Chicharro¹⁴.

En realidad, no existió semejante antidadaísmo, sino un mayor apego al Surrealismo como superador de la apología del *nihil* llevada a cabo por Tzara y los suyos: furibunda negación de todo valor vigente en lo social, lo moral o lo estético; desconfianza respecto a los ismos precedentes; e incluso renuencia ante la idea de una supuesta función trascendente del propio Dadá¹⁵. Por más que mostraran cierto alborozo en las formas, las obras dadaístas importaban una honda antipatía hacia su tiempo; su risa jovial apenas disimulaba el rictus de la náusea. Declaró Francis Picabia en cierta ocasión: «Nosotros estamos muy satisfechos de hacer reír, porque la risa es una liberación»¹⁶. Del mismo modo, Tristan Tzara, en el manifiesto de 1918, exhortó a sus seguidores: «Preparemos la supresión del duelo y reemplacemos las lágrimas con sirenas tendidas de un continente a otro. Pabellones de júbilo intenso y viudos de la tristeza de la ponzoña»¹⁷. No cabe duda de que la personalidad del Postismo asimiló para sí esta actitud, si bien aquel puñado de

¹⁴ A. Crespo: «Prólogo» a E. Chicharro: *Algunos poemas*, p. 13. Cfr. R. de Cózar: «Postismo y Surrealismo...», en J. Pont (ed.): *Surrealismo...*, p. 236. Sucede que el humor y el juego en el movimiento Dadá no sólo significan instrumentos de provocación externos (como sí en el caso del Futurismo), sino mecanismos de exaltación que determinan la irreductibilidad del citado movimiento a un sistema de valores y a una función social, que lo harían susceptible de cierto control ideológico (calificar a Dadá de «movimiento» es ya para Tzara una traición al espíritu dadaísta). Siguiendo a Ferroni: «Il dadaismo afferma dunque il valore derealizzante del riso e del gioco, in una prospettiva in cui il punto di arrivo è il nulla, non come luogo metafisico, ma come assenza di definizione, totale sottrazione di una realtà mistificata dall'ideologia e dal linguaggio»; vid. G. Ferroni: *op. cit.*, p. 95. En este sentido, nos dicen Arnaud y Prigioni: «Le lieu mental de Dada est le *scepticisme ludique*» (el énfasis es mío), acaso opuesto al escepticismo trágico de los existencialistas; vid. Noël Arnaud & Pierre Prigioni: «Dada et surréalisme», en Ferdinand Alquié (dir.): *Entretiens sur le Surréalisme* (Paris-La Haye : Mouton, 1968), p. 364. Y por tanto, a juicio de M. Raymond: «Dadá se presenta, pues, como un escepticismo encarnizado, sistemático, que conduce pronto a una negación total. El hombre no es nada»; vid. M. Raymond: *op. cit.*, p. 230.

¹⁵ «Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir»; T. Tzara: «Manifiesto Dadá» (1918), *op. cit.*, p. 24. Cfr. G. de Torre: *Qué es el surrealismo* (Buenos Aires: Columba, 1955), pp. 12-13.

¹⁶ Ap. G. de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 289; y Pedro Siena: *La vida pintoresca de Arturo Bührle* (Santiago de Chile: Dirección General de Talleres Fiscales de Prisiones, 1929), p. 93.

¹⁷ T. Tzara: *Siete manifiestos Dadá*, p. 18. «Lejos de nosotros, realmente, [...] el epistolario perfeccionado de la amargura», nos dirá Tzara en otro de sus manifiestos; *ibid.*, p. 43.

humoristas chispeantes terminaron siendo «les plus noirs et les plus acérés du siècle, [lesquels] rayonne alors et fait entendre, dans la ronde des fêtes de l'après-guerre, ses ricanements gaiement nihilistes»¹⁸. Tal como apuntaba Cirlot en un ensayo de principios de los años cincuenta:

Conducidos por Tzara, en aquella época se lanzaron los dadaístas a una guerra cuya finalidad era destruir las bases de seguridad conquistadas por el género humano a lo largo de los siglos; pero, para fundar mejor la identidad de su propósito y de sus procedimientos, éstos fueron predominantemente humoristas, sarcásticos, abriendo el paso franco a la irracionalidad¹⁹.

Justo es matizar que los apelativos «humorista» y «sarcástico» no son exactamente correlativos, sino que a menudo se muestran incompatibles desde un punto de vista moral. El sarcasmo, expresión que proviene de la raíz latina *sarx* (carne), se corresponde con cierto tipo de comicidad lacerante, agresiva, no siempre ocultada por la intrascendencia lúdica, la burla descarada o el sistemático cultivo del absurdo. Los propios postistas creyeron que Dadá importaba un humor benigno, el don de ingenio, la capacidad de regocijo y un carácter rabelesiano que, por el contrario, negaban al Surrealismo²⁰. Pero resulta del todo incoherente identificar «irrisión» y «alegría» a la hora de caracterizar al movimiento Dadá²¹. Ambas dimensiones pudieron estar presentes en dicho movimiento, pero en modo alguno son fenómenos que coincidan: por un lado, la alegría (*joie, allégresse, liesse, gaieté*) es el sentimiento positivo y benevolente de la expansión de nuestro ánimo; por otro, la *dérision*, la *moquerie*, designan la agresión burlesca contra una víctima individual o colectiva²². En este sentido, nos dice Amador Palacios: «Hay

¹⁸ D. Noguez: *L'arc-en-ciel des humours...*, p. 56.

¹⁹ J.-E. Cirlot: *op. cit.*, p. 102. Aún antes, Juan Larrea había considerado que el movimiento surrealista «brota cuando el infantilismo terrible de *Dada*, cuando sus risotadas de inmensas lunas rotas hacen inevitable una reacción. La risa se prolonga, pasando por el sarcasmo, hasta dar en el gesto melodramático de desesperación a ultranza que adopta al entrar en escena el surrealista, apenas enmascarado —realzado más bien— por un rictus residual que conocerá con el nombre de “humor negro”»; J. Larrea: «El surrealismo entre viejo y nuevo mundo» (1944), en *op. cit.*, p. 287. Habría, por tanto, una línea de continuidad que iría desde la algarada dadaísta hasta el humor negro.

²⁰ «Con razón se ha dicho que el surrealismo es justamente Dada sin la risa»; C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», *op. cit.*, p. 172.

²¹ Con Spinoza, existe una oposición entre *irrisio* y *risus*: «La *irrisión* es una alegría surgida de que imaginamos que hay algo despreciable en la cosa que odiamos»; *vid.* Baruch Spinoza: Definición XI de los afectos, en *Ética* (Madrid: Alianza, 2004), p. 266. No es, por tanto, una alegría benigna, de modo que «risa» e «irrisión» se excluyen en este aspecto (ver el escolio a la “Proposición XLV” «Del origen y naturaleza de los afectos», *idem*, p. 337). La tal oposición *risus/irrisio* servirá a Jankélévitch de modelo para distinguir la ironía de la mera burla, coincidiendo a su vez con la distinción croceana entre las formas oratorias del humor frente a «cierta sublime ironía» y «cierto profundo humorismo».

²² R. Hausmann escribía en los años del Dadaísmo: «Nosotros queremos reír, reír y hacer lo que apetezca a nuestros instintos»; *vid.* «Panfleto contra la concepción de la vida de Weimar» (1919), en A. González García

Postismo como sinónimo de alegría, oponiéndose al pesimismo y destructivismo del dogma surrealista o dadaísta»²³. Sólo que el Surrealismo no fue ni pesimista ni destructivo. Luego sí parece existir una oposición implícita entre el humorismo postista y el violento absurdo dadá, pero no siempre entre el primero y el humor surrealista, situado más allá de todo pesimismo²⁴.

Si atendemos a los manifiestos escritos por Chicharro y Ory, enseguida comprobamos que, al menos al comienzo, el Postismo se definió más por sus aversiones (poetas de Juventud Creadora, cultura franquista, poesía social...) que por sus simpatías y afinidades (la Vanguardia en general). Al igual que en toda revuelta moral que se precie contra la coerción ejercida por los representantes del orden establecido, los orígenes de dicho ismo son los de un hartazgo y los de una melancolía estética y metafísica que en gran medida recuerdan a sus principales movimientos de referencia (Dadá y Surrealismo)²⁵. De ambos tomará aquella actitud de rebeldía frente a los inmovilismos de la sociedad española de posguerra, así como frente a los convencionalismos estéticos de la poesía y del arte en general. La actitud clownesca del Postismo estaba dirigida, en primera instancia, contra la oficialidad imperante en la poesía de entonces y, de una forma más velada, contra la sociedad nacida del nuevo régimen²⁶. Próxima a la *boutade* dadaísta, dicha actitud trataba de combatir el acartonamiento del arte según los valores impuestos por el academicismo y el «buen gusto» de una burguesía conformista²⁷. Sin embargo, los postistas tomaron del Surrealismo la necesidad de crear nuevos contenidos, merced a los cuales el mero

et al.: Escritos de arte..., p. 188. Remito asimismo al Manifiesto caníbal Dadá (1920) de F. Picabia, en *Dadaphone*, París, marzo de 1920; *vid. ibid.*, p. 216; puede verse también en Xesús González Gómez: *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)* (Santiago de Compostela: Laiovento, 2003), pp. 86-87. Asimismo, *vid.* Robert Motherwell: *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (London: Belknap Press of Harvard University, 1989), p. 51. *Vid. infra* «3.2. La alegría postista».

²³ A. Palacios: «Una meditación desde el Postismo», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 180.

²⁴ *Cfr.* J. Chabás: *Literatura española...*, pp. 415-416. Chabás se deja llevar aquí por la tópica y reducida visión crítica respecto al surrealismo español, cuyo tenebrismo y pesimismo es interpretado como seña de identidad del Surrealismo internacional; *vid. supra* «2.2.4.2. Tenebrismo y angustia en el modelo surrealista español». Por el contrario, tras la negatividad crítica de la filosofía surrealista (negatividad aneja a todo espíritu revolucionario) se afirma un orden de valores trascendentes: la libertad, la poesía, el amor loco, lo maravilloso, el azar objetivo... Con esta enumeración podríamos prácticamente reconstruir la esencia del surrealismo; *vid.* Jean Wahl: «Le Surreel», en F. Alquié (dir.): *op. cit.*, p. 202. También para Ph. Audoin, «le surréalisme se réfère [...] à l'amour, à la poésie, ou au merveilleux, c'est contre tout ce qui tend à réduire l'amour dans le temps et dans l'espace mental qu'il occupe, contre tout ce qui tend à subordonner la poésie à des fins qui lui sont étrangères, contre tout ce qui tend à truquer le merveilleux pour produire un fantastique»; Philippe Audoin: «Le surréalisme et le jeu», en *ibid.*, p. 463. *Vid. infra* «2.2.8. El Surrealismo contra el pesimismo».

²⁵ *Vid.* T. Tzara: «Conferencia sobre Dadá», X. González Gómez: *Manifiestos...*, p. 92; y A. Artaud: «Surrealismo y Revolución», *México*, p. 101.

²⁶ *Cfr.* M. I. Navas Ocaña: *El Postismo*, pp. 10-11; y J. Pont: *op. cit.*, pp. 47-48.

²⁷ «Trompetas de Jericó contra las murallas de la rutina», parafraseando una reseña de J. Alejo a la poesía de Eduardo Chicharro; *vid.* Justo Alejo «Música celestial y otros poemas», en *Triunfo*, N° 613, Madrid, 1974, p. 63.

interludio festivo —tanto en lo anecdótico como en lo estético— no se agotara en una furibunda negatividad intrascendente²⁸. Por más que el Surrealismo hubiera asumido inicialmente la radicalidad dadaísta o patrocinado la crisis de las sociedades occidentales y la abolición de un arte aburguesado, carente de estímulos propios e incapaz de reaccionar ante los más importantes acontecimientos (léase, especialmente, la I Guerra Mundial), era hacia aquél adonde había que volver la mirada²⁹. Los surrealistas, en efecto, supieron asimilar esta actitud de un modo más metódico y reflexivo, erigiendo todo un sistema de organización de aquellas mismas contradicciones heredadas de Dadá e inherentes a su carácter revolucionario, pues se sentían llamados a superar el *impasse* de la pura destructividad nihilista de Tzara³⁰. Muestra de su vocación sistematizadora, la técnica

²⁸ El Postismo entonces se diferenciaría del Dadaísmo «en que tiende a una creación artística madurada técnicamente y en que no siempre rompe con la tradición»; E. Chicharro: «Tercer manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 305.

²⁹ A. Breton: «nosotros no encontramos palabras bastantes para denigrar la bajeza del pensamiento occidental»; «todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de *familia, patria y religión*»; «[combatimos] contra la indiferencia poética, la limitación del arte, la investigación erudita y la especulación pura, bajo todas sus formas»; *vid.* A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 115. En esta línea, la furibunda invectiva de Louis Aragon contra la cultura occidental burguesa, aparecida en el número 4 de *La Révolution Surréaliste*: «¡Ah! Banqueros, estudiantes, obreros, funcionarios, criados, sois los celadores de lo útil, los timoratos de la necesidad»; «Nosotros arrasaremos con todo. Primero arruinaremos esta civilización que les es tan querida y donde están moldeados como fósiles en el esquisto. Mundo occidental, estás condenado a morir. Somos los derrotistas de Europa... Que el Oriente, terror de ustedes, al fin responda a nuestra voz. Despertaremos por todas partes los gérmenes de la confusión y el malestar. Somos los agitadores del espíritu. Todas las barricadas son buenas, así como todos los obstáculos para sus alegrías malditas. Que los judíos salgan de sus *ghetos*. Que el pueblo pase hambre para que conozca finalmente el sabor del pan de la cólera. Muévete, India de los mil brazos, legendario gran Brama. Tú, Egipto. Y que los traficantes de estupefacientes se arrojen sobre nuestros países aterrados. Que la América lejana se derrumbe de sus blancos “buildings” en medio de las prohibiciones absurdas. ¡Levántate, mundo! Vean cómo esta tierra está de resequa y propicia para todos los incendios. Se diría que es de paja.// Ríanse con ganas. Nosotros somos los que daremos siempre la mano al enemigo...»; *ap.* J. L. Giménez-Frontín: *op. cit.*, p. 75, y M. Nadeau: *op. cit.*, p. 77. Asimismo, es célebre la «Carta abierta a Paul Claudel, embajador de Francia»: «Deseamos de todo corazón que las revoluciones, las guerras y las insurrecciones coloniales vengán a destruir esta civilización occidental, cuya miseria usted defiende hasta en Oriente. E invocamos esta destrucción como un estado de cosas al menos inaceptable al espíritu...»; *ap.* M. Nadeau: *op. cit.*, p. 79.

³⁰ *Vid.* el interesante trabajo de Patrick Waldberg: *Dadá: la función del rechazo; el Surrealismo: la búsqueda del punto supremo* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005). No obstante, Richard Huelsenbeck y los demás miembros del Dadá berlinés, e incluso —a partir de 1919— Marcel Janco (1895-1984) y otros dadaístas de Zurich, emprendieron la tarea, ya iniciada por Picabia, de dotar al movimiento dadaísta de un espíritu más constructivo; *vid.* J.-E. Cirlot: «Del nihilismo a la nueva doctrina», *op. cit.*; y J. L. Giménez-Frontín: *op. cit.*, p. 38. Arnaud descarta que esta tentativa en modo alguno deba interpretarse como un anuncio del Surrealismo; sin embargo, y en mi opinión, ilustra muy bien aquella necesidad de superar la negación absoluta dadaísta, lo que, con el tiempo, fermentará en el Surrealismo, a su vez impulsado, como sabemos, por jóvenes miembros del último Dadá. *Cfr.* N. Arnaud & P. Prigioni: *op. cit.*, p. 353. Por otro lado, cierto es que los surrealistas cultivaron el escándalo pese a las iniciales reticencias del autor de los manifiestos; *vid.* A. Breton: *Los pasos perdidos*, p. 92. El propio André Breton pronunciaba el 17 de noviembre de 1922, en su célebre conferencia del Ateneo barcelonés, las siguientes palabras: «Bien considerado, el sentido de la provocación es todavía lo que de más estimable nos queda en esta materia. Una verdad siempre ganará cuando tome para expresarse un tono ofensivo»; *vid. id.*: «Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene», *ibid.*, p. 129. Sin embargo, «una considerable distancia —nos dice Cirlot— separa la indiferente agresividad de Dadá, dirigida contra todo y contra todos, con una mezcla de humor y desdén, de la acción surrealista, que perfila cuidadosamente sus objetivos»; *vid.* J.-E. Cirlot: *op.*

psíquica de la «alucinación voluntaria» debía provocar un automatismo de la conducta en que los impulsos elementales actuarían con mayor libertad. Y es en la calidad de este furibundo primitivismo donde los surrealistas cifraban la medida de su propia capacidad de escándalo, «no tanto por simple exhibicionismo ni por determinar expectación, como por experimentar con ese poder de provocar el pasmo»³¹.

Decía Hugo Ball a mediados del año 1916: «El dadaísta ama lo extraordinario, incluso lo absurdo. Sabe que la vida se afirma en la contradicción [...]. Por ello, da por bienvenido cualquier tipo de máscara. Cualquier juego del escondite al que vaya aparejada una fuerza embaucadora»³². Tristán Tzara ratificaba este juicio en un texto de 1957 que sirvió de prólogo a *L'aventure dada*, del poeta y artista plástico surrealista Georges Hugnet (1906-1974), quien en este ensayo hacía las veces de historiador del dadaísmo:

La actitud de Dada con respecto al arte y a la literatura está impregnada de ese *espíritu equívoco* que cultivaba más o menos intencionadamente, y si el tono irrefutable, imperativo, que empleaba para imponer su *duda*, prueba ante todo su dinamismo, es justamente en esta *contradicción* donde hay que buscar la riqueza del carácter que le es propio³³.

No creo que por burlarse de todos los fundamentos y de todos los altos imperativos morales Dadá no sufriera el *dilema trágico* que más tarde traspasaría todo el Surrealismo³⁴. Aunque, por otro lado, la actitud burlesca con la que Dadá quiso eludir las contradicciones esenciales de su tiempo resultó un escamoteo insuficiente a la hora de disolver las aporías que contrajo de su modernidad intrínseca, razón por lo que acabaría sucumbiendo a sus propias contradicciones. Estas mismas discordancias están muy acentuadas en el Surrealismo. Sin embargo, sus miembros las afrontaron con una actitud enteramente nueva: el rechazo de cualquier posibilidad de huida ante la contradicción. Debido a ello, el Surrealismo significó el más *irónico* de los ismos, si entendemos este carácter irónico en su doble crítica a la inmanencia y a la trascendencia. El Surrealismo no sólo se ocupaba de la detección de contradicciones retroalimentadas en la absurda espiral de nuestra

cit., p. 140. Igual que Picabia, los surrealistas comprendieron que Dadá «no hizo más que llenar un intervalo del arte oficial con un episodio sin salida de agitación estéril», de modo que rompieron con Tzara e invirtieron sus energías en diseñar una lucha «más eficaz»; *vid.* M. Nadeau: *op. cit.*, p. 36. Sobre el «Proceso a Barrés» a partir del cual se verifica el divorcio entre surrealistas y dadaístas, véase J. L. Giménez-Frontín: *op. cit.*, pp. 34-36; y más atentamente M. Nadeau: *op. cit.*, pp. 37 *et seq.*

³¹ M. Nadeau: *ibid.*, pp. 223-224. Entendiéndose dicho «pasmo» como *suspensión del juicio*.

³² H. Ball: *op. cit.*, p. 129.

³³ Tr. Tzara: «Pólogo» a G. Hugnet: *op. cit.*, p. 9 (el énfasis es mío).

³⁴ *Cfr.* N. Arnaud & P. Prigioni: *op. cit.*, p. 365. De ser cierta la idea de estos autores, aquí estaría la clave de por qué el Dadaísmo sólo se desarrolló de un modo imperfecto, sin poder completar su más alta encomienda: la liberación de la imaginación; *cfr.* C. W. Bigsby: *op. cit.*, p. 56.

existencia, sino que también se vió impelido a superarlas a través de una dialéctica continua de destrucción y construcción. En este último momento, la contradicción llega a constituir la fuente misma de la poesía de lo maravilloso, una vez ha sido esencializada por la fuerza transfigurante del amor:

La realidad es la ausencia aparente de contradicción.

Lo maravilloso es la contradicción que aparece en lo real.

El amor es un estado de confusión de lo real y lo maravilloso. En este estado, las contradicciones del ser aparecen como *realmente* esenciales al ser³⁵.

La realidad como ausencia aparente de contradicción es por definición antipoética. Amar las propias contradicciones de nuestra vida espiritual en contacto con el mundo, explorar dichas contradicciones y poetizar con ellas la vida, tal fue la consigna del Surrealismo: «[la] mezcla de contrarios puebla nuestra vida, son ellos los que le dan sabor y embriaguez. No existimos más que en función de este conflicto, en la zona donde chocan lo blanco y lo negro»³⁶. Por el lado de la destrucción, las contradicciones que se derivaban del enfrentamiento de nuestra vida interior con una realidad degradada o insatisfactoria determinaron la creación del género más característicamente surrealista, el humor negro:

Une telle attitude —ha señalado Le Brun— assume la contradiction dans ses termes les plus vifs, sans l’escamoter et en lui opposant toujours l’affirmation contradictoire du plaisir comme un étincelant pont de secours jailli au-dessus du vide.

[...] L’idée du mal, de toutes les forces qui s’opposent au désir, le sentiment de limites, comme celui toujours en germination de la mort, sont des balles que l’humour reçoit en plein cœur.

³⁵ L. Aragon: *El campesino de París*, p. 210.

³⁶ *Ibid.*, p. 12. Acerca de André Breton, léanse a este respecto los interesantes trabajos de André Vielwahr: *Sous le signe des contradictions: André Breton de 1913 à 1924* (Paris: Nizet, 1949); y *S’affranchir des contradictions: André Breton de 1925 à 1930* (Paris: L’Harmattan, 1998). A propósito del Surrealismo como estética de la contradicción, han reflexionado Durozoi y Lecherbonnier: «La contradicción [...] es en realidad el motor sin fin de la vida y de la historia. Por lo tanto su desaparición traería consigo la ruina de uno de los dos elementos, tan esencial como su contrario, y supondría una limitación injustificable»; «Todas las opciones surrealistas se caracterizan por esa tentativa general de reconciliación de los opuestos, aunque una reconciliación que nunca se presente de manera estable, que no ponga fin al movimiento»; G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *op. cit.*, pp. 87 y 88, respectivamente. A continuación, estos mismos autores citan unas palabras del escritor Julien Gracq (1910-2007), para quien las obras surrealistas mantienen «à leur point extrême de tension les deux attitudes simultanées que ne cesse d’appeler ce monde fascinant et invivable où nous sommes : l’éblouissement et la fureur»; Julien Gracq: *Préférences* (Paris: José Corti, 1961), p. 103. A nuestros ojos, resulta bastante elocuente que dicho autor estuviera inspirado principalmente —además de por el Surrealismo— por el Romanticismo alemán; *vid.* Simone Grossman: *Julien Gracq et le surréalisme* (Paris: José Corti, 1980); y Susanne Dettmar-Wrana: *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand* (Villeneuve-d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2002).

[...] Là où le genre noir exprimait la révolte devant l'ordre des choses, l'humour noir introduit une révolte au second degré [...], *révolte totale du moi* qui refuse de se laisser affecter par sa propre sensibilité³⁷.

El humor surrealista se convirtió entonces en una de las premisas fundamentales de un arte que aspiraba a abolir los principios morales impuestos por la clase burguesa, derribar los dogmas de la fe instituida, en definitiva, demoler los valores sociales y culturales de una tradición racionalista anclada en el paupérrimo discurso de lo útil³⁸. En este sentido, es cierto que Ory interpretará el *humor negro* como la tragedización de lo cómico por parte de unos «románticos empedernidos» que nada supieron de la «sutil locura del humor a rienda suelta»³⁹. En esta línea, el profesor de Cózar subraya la diferencia de coloración humorística entre Postismo y Surrealismo, creyendo ver en el culto postista a la infancia y a la alegría y en su pasión lúdica una revitalización de Dadá⁴⁰. Pero no hay que olvidar que, también en el juego serio del Surrealismo, lo jovial aparece simultáneamente como un espacio donde se anula el sentimiento trágico de la existencia, de modo que «la contradiction pourrait en effet n'être qu'apparente»⁴¹.

Por lo demás, el Segundo manifiesto del Postismo insistía en la importancia capital de la estética surrealista en lo referente al diseño del nuevo ismo, destacando su manifiesta influencia «en la formación del pensamiento actual, *del humorismo* y de la pintura y poesía» (el énfasis es mío). Del Surrealismo apenas le distinguiría su disposición aglutinante y su carácter —digamos— regeneracionista: por un lado, los postistas asimilaron contenidos de las demás vanguardias; por otro, siempre expresaron su voluntad de superar ciertas carencias o equívocos del Surrealismo (considerados como tales a los ojos de los propios postistas, y que realmente provenían de aquellas contradicciones anejas

³⁷ Annie Le Brun: «L'humour noir», en F. Alquié (dir.): *Entretiens...*, pp. 103-104.

³⁸ Acababa de irrumpir el surrealismo cuando el filósofo antipositivista alemán Johannes Volkelt (1848-1930) enunció: «Un racionalismo frío imposibilita el humor, al igual que un moralismo meticuloso y pedantesco»; Johannes Volkelt: *System der Aesthetik*, Vol. 2 (Múnich: Beck, 1925), p. 558; citado indirectamente por J. L. Suárez Rodríguez: *Filosofía y humor...*, p. 66.

³⁹ «Al surrealismo le faltó esta “Alegría” canónica del alma entregada a su propia música»; ap. J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 75. El de Cádiz daba por sentado que «el pesimismo surrealista rinde culto a los sabios de la amargura», lo que contrastaría con el supuesto optimismo dadaísta que los postistas reivindicaron; vid. C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», en E. Chicharro & C. E. Ory: *Las patitas...*, p. 173.

⁴⁰ Vid. R. de Cózar: «Postismo y Surrealismo...», en J. Pont (ed.): *Surrealismo...*, p. 236. Cfr. también J. Fernández de la Sota: «La alegría postista de Carlos Edmundo de Ory: (Algunas notas)», en *Zurgai*, p. 33.

⁴¹ Ph. Audoin: «Le surrealisme et le jeu», en F. Alquié (dir.): *op. cit.*, p. 457.

a su modernidad romántica, contradicciones que, por lo demás, el propio Postismo importó)⁴².

En cierta medida, no resulta del todo ocioso identificar esta tardovanguardia como un remedo jovial y lúdico del movimiento surrealista, en definitiva, como un Surrealismo resucitado en «las alegres llamas» del Postismo⁴³. La cuestión resulta, no obstante, algo más compleja, de modo que nos vemos abligados a profundizar en este punto con el fin de alcanzar conclusiones más sólidas acerca de una de las materias sin duda más importantes de nuestra investigación.

⁴² Vid. E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», *op. cit.*, p. 290.

⁴³ C. E. de Ory: «Valor y lógica del Postismo», en J. Pont: *El Postismo...*, p. 515. Para Villena, el Postismo es un «superrealismo peculiar que se nutre de mordiscos e investigación de palabras», «un surrealismo zumbón, surrealismo lúdico»; *vid.* L. A. de Villena: «El postismo en los tiempos de Venecia», *op. cit.*, pp. 233 y 230, respectivamente. En este sentido, pero ya respecto a la poesía de Ory, *vid.* Julio López: «Carlos Edmundo de Ory, uno y vario», en *Ínsula*, n° 402, Madrid, mayo de 1980, p. 3; y D. Martínez Torrón: «Carlos E. de Ory: “Entre la locura y el sueño”», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 312.

2.2.6. Afinidades y divergencias entre Surrealismo y Postismo

La posición central que el Surrealismo detentaba en el horizonte de referencias estéticas del movimiento postista se percibe no sólo en los mimetismos de éste con respecto a aquél, sino también en los elementos que expresamente alimentan su contraste con el ismo de Breton, tal como se aprecia apenas cotejamos las definiciones que de uno y otro se ofrecen en sendos manifiestos inaugurales:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral¹.

POSTISMO: Es el resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria), con elementos sensoriales del mundo exterior, por cuya función o ejercicio la imaginación, exaltada automáticamente, *pero siempre con alegría* [el subrayado es nuestro], queda captada para proporcionar sensaciones de belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas rígidamente controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo².

En aquel primer manifiesto, Eduardo Chicharro definía el movimiento postista por su sintetismo, ya que asimilaba diversos contenidos de las principales vanguardias precedentes, lo que, de paso, limitaba su dependencia del Surrealismo al mero hecho de compartir «la fuente de inspiración subconsciente totalmente libre»³. Según se infiere de la anterior definición, de entre los elementos diferenciales que particularizaban al Postismo destacan el rigor técnico y —con especial énfasis en el contraste— la gaya moral. También Ory puntualizó acerca de la diferencia de temperatura emocional que mediaba entre ambas poéticas: «No somos hijos de los surrealistas; éstos fueron, o son, artistas fríos, operadores del vacío de la voluntad y cadáveres del pensamiento. Nosotros somos otra cosa»⁴. Ignoramos si esta declaración nace de una auténtica convicción personal o de la ansiedad

¹ A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo, 1924», *Manifiestos...*, p. 34.

² E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», *op. cit.*, p. 280.

³ *Ibid.*, p. 283.

⁴ C. E. de Ory: «Valor y Lógica del postismo», en *La Hora*, n° 82. Madrid, 7 de mayo de 1948, p. 9. Vid. en J. Pont: *El Postismo...*, p. 517.

de la influencia que los acosó. Sea como fuera, quedaba patente que el Postismo, por más que tuviera de surrealista, estaba obligado a ser *algo más*⁵.

Con el fin de esclarecer la naturaleza de este *aliquid* que otorgaría al ismo de posguerra un carácter supuestamente original, debemos partir de los axiomas que rigen el pensamiento estético de los postistas, empezando por los relativos a los dos valores fundamentales destacados por Ory: el humor jovial y la música⁶.

2.2.6.1. El humor negro surrealista

En el Surrealismo, la importancia del humor como categoría estética no se inicia a propósito de la célebre antología que publica André Breton en los años 30. Ya en el artículo «L'Ombre de l'inventeur», incluido en el número inaugural de *La Révolution Surréaliste*, Louis Aragon consideraba el humor nada menos que la *determinación de la poesía surrealista*⁷. Por tanto, el humor adquirió un carácter programático de gran importancia al comienzo del Surrealismo, si bien el concepto más restringido de *humour noir* y un progresivo gusto por el misterio y por la violencia irán ganando terreno al humor lúdico fantasioso de la primera época surrealista. Sólo este cambio de coloración justificaría que, frente al *pathos* del humor negro, el Postismo se significara como una *catarsis* por la risa donde la alegría creativa del poeta prima por encima de toda pasión negativa.

Lejos de quedar zanjada la cuestión, Breton aseguraba en un manuscrito de 1930 haber encontrado durante su relectura de la obra que inaugura formalmente el Surrealismo estético, *Les Champs magnétiques* (1920), la clave de una risa eufórica ante el hallazgo de

⁵ Cfr. V. García de la Concha: «Introducción al estudio del surrealismo literario español», en AA. VV.: *El surrealismo*, p. 26.

⁶ Risa y música eran, curiosamente, las dos clases de aquel mismo juego con ideas estéticas —o representaciones del entendimiento— cuya naturaleza placiente fue analizada de forma conjunta por Kant en su *Crítica del juicio* (1790). Se trata, por tanto, de dos elementos propios de la modernidad estética a la que el Surrealismo pertenece, y que el Surrealismo en cierto modo funda. Para Ory, sin embargo, el Surrealismo careció de estas dos expresiones (risa y música) «hasta para lo Maravilloso»; ap. J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 75. Vid. también J. Fernández de la Sota: «La alegría postista de Carlos Edmundo de Ory: (Algunas notas)», en *Zurgai*, p. 33. Chicharro hijo tenía claro que en estos dos aspectos (a los que añadió la técnica) se cifraba la disyunción del Postismo con respecto a la estética bretoniana: «Para los postistas —decía— la estética es el ritmo, la ética es la risa, y la lógica es la técnica»; vid. E. Chicharro: «Pequeña historia del Postismo», en *Barcarola*, n° 50, p. 214.

⁷ *La Révolution Surréaliste*, n° 1, Paris, diciembre de 1924, p. 23. Puede también consultarse en la edición de los 12 números de *La Révolution Surréaliste (collection complète)*, con prefacio de Georges Sebbag (Paris: Jean-Michel Place, 1975), p. 63.

nuevos valores literarios que abrían un sinfín de posibilidades estéticas; una risa del gay saber, equivalente a la risa elevada que Nietzsche identificó como la expresión de un júbilo del conocimiento⁸. En este sentido, las imágenes concretas cultivadas por los surrealistas jugaban a burlar la razón no de otro modo que reconstruyendo los paisajes previamente destruidos, pero siempre «dentro de un sentido que estalla de risa»⁹. No cabe duda de que en el Surrealismo (como antes en el Romanticismo) cobró una importancia decisiva cierta elevada locura del humor capaz de estimular la carcajada y que Ory, haciéndose eco de prejuicios literarios muy asentados, pretendía negarles a ambos discursos estéticos¹⁰. A propósito de cierto humor inocente que encontramos también en las obras surrealistas (por ejemplo y muy especialmente, en la obra del extravagante, divertidísimo y siempre lúdico Benjamin Péret), escribía Breton en un artículo de 1917 a colación del estreno de una de las más célebres obras teatrales de Wilhelm Apollinaire de Kostrowitsky (1880-1918), más conocido como Guillaume Apollinaire, *Las tetas de Tiresias*, presentada con el subtítulo *Drama surrealista*: «*Les Mamelles de Tiresias* me ha parecido una obra de buen humor con la que he podido disfrutar de la risa sin doble intención. Sé que Apollinaire posee el secreto de una alegría moderna, profunda y trágica a la vez, y que no la ha engendrado de un modo voluntario»¹¹. Esta risa se percibe asimismo en otro importante referente del humor surrealista como fue el citado escritor y humorista Charles-Alphonse Allais, autor de poemas monorrimos en que destaca sustancialmente la homofonía de sus versos, así como de textos periodísticos cuya acerada ironía estaba dirigida contra notables figuras de los diversos ámbitos de la economía, la política y la sociedad de su tiempo. Como botón de muestra de la poética de Allais —casi un precedente de la euritmia postista—, transcribimos el poema «Rimes riches à l’oeil»:

L’homme insulté, qui se retient
 Est, à coup sûr, doux et patient.
 Par contre, l’homme à l’humeur aigre
 Gifle celui qui le dénigre.

⁸ Se trataría nada menos que de «la marque de l’euphorie —apunta Chénieux-Gendron— devant le renversement des valeurs littéraires que permet ce nouveau mode d’écrire. C’est alors un rire nietzschéen, rire jubilatoire devant les pouvoirs nouveaux offerts à l’homme qui écrit»; *vid.* Jacqueline Chénieux-Gendron: «Jeu, rire, humour: un colloque à Cerisy», en J. Chénieux-Gendron & M.-C. Dumas (dirs.): *op. cit.*, p. 5.

⁹ A. Artaud: «Surrealismo y Revolución», *México*, p. 105.

¹⁰ Fr. Schlegel habla explícitamente de esta elevada locura humorística en *Diálogo sobre la poesía* (1800), en *Obras selectas*, Tomo I, p. 94. Sobre los antecedentes románticos del humor negro surrealista, *vid.* Christophe Graulle: «Les antécédents: pré-romantisme et romantisme», *André Breton et l’humour noir: Une révolte supérieure de l’esprit* (París: L’Harmattan, 2000), pp. 15-21.

¹¹ A. Breton: *Los pasos perdidos*, p. 37.

Moi, je n'agis qu'à bon escient :
 Mais, gare aux fâcheux qui me scient !
 Qu'ils soient de Château-l'Abbaye
 Ou nés à Saint-Germain-en-Laye,
 Je les rejoins d'où qu'ils émanent,
 Car mon courroux est permanent.
 Ces gens qui se croient des Shakespeares
 Ou rois des îles Baléares !
 Qui, tels des condors, se soulèvent !
 Mieux vaut le moindre engoulevent.
 Par le diable, sans être un aigle,
 Je vois clair et ne suis pas bigle.
 Fi des idiots qui balbutient !
 Gloire au savant qui m'entretient !¹²

Del mismo modo, es preciso mencionar al artista Arthur Sapeck (pseudónimo de Eugène François Bonaventure Bataille, 1854-1891) como otro de los inspiradores del humor surrealista: creador de ilustraciones humorísticas y ejecutante de numerosas mixtificaciones en el seno de movimientos intelectuales y grupos literarios parisinos como los Hidrópatas, los Fumistas, los Hirsutos o los Incoherentes, preconfiguradores del Dadá¹³. Poco a poco comprobamos que en el Surrealismo de los primeros años reinaba una atmósfera jovial asimilable a la *joie de vivre* comúnmente atribuida al movimiento precedente¹⁴.

Sin embargo, la inicial simpatía que Breton manifestaba por este tipo de humor más o menos inocente pronto se encontraría con una tendencia diametralmente opuesta, que más tarde acabará imponiéndose; a saber, la de una ubicua y *terrible* alegría¹⁵. La alegría ingenua dará paso al estupor del humor negro, donde la risa jovial será devorada por una «RIRE atroce, celui que provoque la vue de l'absurde»¹⁶. La referencia en materia de humor ya no sería el mencionado Apollinaire, en quien la guerra suscitó una necesidad de evasión a través de un juego poético intrascendente, sino Jacques Vaché (1895-1919), en

¹² Vid. Alphonse Allais : *Rimes riches à l'œil ou Question d'oreille*, en *Par les bois du Djinn, parle et bois du gin (poésies complètes)* (Paris : Gallimard, 2005), pp. 19 *et seq.* Sobre este autor, vid. Robert Chouard : *Alphonse Allais ou l'humour français* (Paris: Editions du Rocher, 1996).

¹³ El propio Breton cita a ambos —Allais y Sapeck— en A. Breton: *Entretiens (1913-1952)* (París: Gallimard, 1969), p. 164. Sapeck trabajó en la ilustración del citado libro de Coquelin cadet, *Le Rire* (1883). En él, realiza una parodia de la Gioconda de Leonardo da Vinci (*Mona Lisa fumando una pipa*), más de tres décadas antes de la famosa *L.H.O.O.Q.* (1919), de Marcel Duchamp (1887-1968).

¹⁴ Vid. Robert Benayoun: *Le Rire des surrealists* (Paris: Bougie du sapeur, 1988).

¹⁵ A. Breton: *Los pasos perdidos*, p. 27. En España, el Gabriel Celaya de los primeros libros surrealizantes escribía en cierta ocasión: «...No busco la alegría; busco el terror supremo»; *ap.* C. de la Rica: «Vanguardia en los años cincuenta», *op. cit.*, p. XLIV.

¹⁶ Vid. René Daumal, en la revista *Le Grand Jeu*, n° 4, p. 4. *Ap.* J. Chénieux-Gendron : «Jeu, rire, humour : un colloque à Cerisy», *op. cit.*, p. 5.

cuyas excentricidades latía una suerte de *risa vengadora y sofocada*, un *principio de insubordinación total* que desacralizaba todo, reduciendo aquello que normalmente pudiera ser considerado de importancia (incluido el arte) a una escala irrisoria¹⁷. Para Vaché, el *umor* (*sic*) vendría a ser como «une sensation — J'allais presque dire un SENS [*sic*] — aussi — de l'inutilité théâtrale (*et sans joie*) de tout»¹⁸.

Breton conoció a Vaché en Nantes, allá por el año 1917, mientras ejercía la medicina en varios centros a los que llegaban enfermos mentales provenientes de los diversos frentes durante la I Guerra Mundial (servicio éste que le procuró sus primeros contactos con la teoría «iluminadora» del Psicoanálisis). En uno de estos hospitales se produjo el primer contacto con aquel excéntrico y joven herido de guerra, cuyo fuerte carácter imprimió en el poeta una indeleble huella que marcará la posterior evolución de sus ideas estéticas¹⁹. El propio Breton reconocía tener serias dificultades a la hora de definir lo que Vaché entendía por «umor», concepto que, pese a todo, ejercerá en él una poderosa y duradera fascinación²⁰. El umor vacheano armonizaba con una especie de desánimo profundo que, como la gangrena, invadió a los surrealistas y condujo al suicidio a algunos de sus militantes²¹. En modo alguno subyace en este humor una resignación estoica o una melancólica renuncia, sino la penosa ironía que suele entrañarse en una lucidez desesperada. De esta forma, aquella interiorización de Vaché, en cuya figura parecía dominar el sentimiento de fracaso, se unía al nihilismo dadaísta y al prestigio del romanticismo alemán²².

¹⁷ Vid. A. Breton: *Entretiens*, pp. 33-34. Precisamente, aquel estreno de *Les Mamelles de Tiresias*, según había memorado el padre del Surrealismo, reveló el divorcio necesario entre ambos magisterios; *vid. ibid.*, p. 35.

¹⁸ (El subrayado es mío). Vid. la carta dirigida a Breton, fechada el 18 de agosto de 1917, en Jacques Vaché: *Lettres de guerre, précédées de quatre essais d'André Breton* (Paris: Eric Losfeld, 1970), p. 45. Sobre este punto, *vid.* Édmond Légoutière: «Lettres de guerre: "L'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout"», *Le surréalisme* (Paris: Masson et Cie., 1972), pp. 42-43. Sobre la figura de Vaché, *vid.* Michel Carassou: *Jacques Vaché et le groupe de Nantes* (Paris: Jean-Michel Place, 1986).

¹⁹ Análogamente, la arrolladora personalidad de Francis Picabia, quien también poseía una aguda conciencia de la falta de sentido de la vida y del arte, produjo una fuerte impresión en Tzara allá por el año 1918 (como vemos, los paralelismos entre ambos movimientos se repiten de manera asombrosa). La influencia de la personalidad de Picabia se percibe en el «Manifiesto Dadá» (1918), firmado por Tzara; manifiesto que, por otro lado, sedujo a los jóvenes del grupo parisino *Littérature* —entre los que se encontraba el propio Breton— y propició la llegada de su autor a París a principios de 1920; *vid.* T. Tzara: «Manifiesto Dadá», *Siete manifiestos Dadá*; también puede consultarse en A. González García *et al.*: *Escritos de arte...*, pp. 191-198. En otro texto, nos dice el mismo autor: «Los actos de la vida no tienen ni principio ni fin. Todo sucede de una manera muy *idiot*a. Es por eso que todo se parece. La simplicidad se llama dadá»; *vid.* T. Tzara: «Conferencia sobre Dadá», en X. González Gómez: *op. cit.*, p. 92.

²⁰ Vid. A. Breton: «La confesión desdenosa», *Los pasos perdidos*, p. 13; e *id.*: «Trente ans après», *La Clé des champs*, pp. 203-207.

²¹ Cfr. F. Alquié: *Filosofía del Surrealismo* (Barcelona: Barral, 1974), p. 66; y A. Artaud: «Surrealismo y Revolución», *op. cit.*, p. 104.

²² Vid. F. Alquié: *op. cit.*, pp. 64-65.

Especialmente a partir del Segundo manifiesto del Surrealismo, la violencia moral, estética e ideológica en que los surrealistas depositaron sus esperanzas se hace cada vez más patente. El aberrante envilecimiento de la burguesía europea y las crecientes tensiones de una realidad hostil terminaron por tiznar el humor lúdico de los primeros años veinte, y una implacable negrura recorrerá desde entonces el organismo surrealista²³. De entre los principales atributos del *humor negro* destacan la broma feroz y fúnebre, el sadismo, la contradicción esencial de la que derivan su incoherencia y su absurdo, la excentricidad, el cinismo, la naturaleza lúgubre, el dandysmo, su misantropía y el pesimismo, cierta tendencia al misterio y al terror subversivo, el extremo desinterés, lo grotesco y una incondicional voluntad de escándalo, sin olvidar un profundo sentido de la ebriedad. Todo ello hace del humor negro «la *représentation d'une réalité en état de crise*, qui signifie l'impossible adaptation de l'homme à l'existence»²⁴. En él, por tanto, subyace la falla existente entre el yo interior (la conciencia, la subjetividad) y el mundo exterior (la sociedad con su red de intereses materiales, la realidad objetiva de los acontecimientos históricos), contradicción insalvable que constantemente hace saltar la ironía y en cuyo abismo se precipitaron los autores del Surrealismo, protagonistas del más heroico de los fracasos²⁵.

Llegados a este punto, resulta de obligada mención la «esfinge negra» del *humor objetivo* definido por Hegel, a fin conocer más cabalmente la fisonomía del humor negro²⁶. Y es que tal es el prestigio que adquiere el citado filósofo a los ojos del Surrealismo que hasta el propio André Breton llegó a escribir: «Où la dialectique hégélienne ne fonctionne pas, il n'y a pour moi pas de pensée, pas d'espoir de vérité»²⁷. Por si este testimonio no bastara para apercibirnos de la importancia teórica del citado filósofo alemán, en un texto de 1935, el mismo autor de los manifiestos se atrevió incluso a legitimar y, en cierta medida, evaluar el alcance de la actividad surrealista no más que con relación al pensamiento estético de Hegel, cuya envergadura tampoco pasó desapercibida a otro de los

²³ Vid. A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *Manifestos...*, p. 112; e *id.*: «Situation du Surréalisme entre les deux guerres», en *La Clé des champs*, p. 94.

²⁴ A. Le Brun: «L'humour noir», en F. Alquié (dir.): *op. cit.*, p. 105.

²⁵ A propósito de los dadaístas del *Cabaret Voltaire*, escribía Breton: «Dudo de que un solo hombre no haya tenido, por lo menos una vez en su vida, la tentación de negar el mundo exterior. *Entonces se da cuenta de que nada es tan grave ni tan definitivo*. Procede a una revisión de los valores morales [...] Aquellos que han pagado con una confusión permanente ese maravilloso minuto de lucidez continúan llamándose poetas [...] // ¿Cuándo concederemos a lo arbitrario el lugar que le corresponde en la formación de las obras y las ideas?» (el énfasis es mío); A. Breton: *Los pasos perdidos*, p. 63.

²⁶ Vid. *id.*: «Pararrayos», prólogo a la *Antología del humor negro*, pp. 10-11.

²⁷ *Id.*: *Entretiens (1913-1952)* (París: Gallimard, 1969), pp. 153-154. Vid. *supra* «1.1. La ironía romántica en los albores de la modernidad».

grandes nombres del grupo francés, Louis Aragon, especialmente a partir de sus lecturas de los filósofos idealistas allá por los años veinte²⁸.

El humor objetivo, ideado por Hegel en respuesta a la ironía de Fr. Schlegel y a lo cómico romántico de Jean-Paul, sin duda convergía con los valores de inmanencia ponderados por Breton y los suyos. Recordando al filósofo alemán, el sujeto de la ironía tiende a disolver en la infinitud del puro subjetivismo todo cuanto antes había sido afirmado como valor concreto. Desde este enfoque, el mundo carecería de fundamento más allá del *yo* que lo ha *puesto* (según la filosofía subjetivista de Fichte), de manera que la ironía nacida de esta conciencia se concede la potestad de sancionar todo valor, creando y destruyendo a su antojo todo contenido, lo que devendrá finalmente en la negación abstracta del propio sujeto formal de la ironía, presa de un *fastidium vitae et steticum* incompatible con el verdadero arte. Ante esta progresiva degradación de la poesía y de la literatura, reducida a un subjetivismo ingenioso que olvida para sí el objeto de la representación²⁹, la única posibilidad de salvación del Arte era, según Hegel, el *humor objetivo*, más como un futurible que como una manifestación concreta de entonces, aunque

²⁸ «Creo que, incluso en nuestros días —decía Breton—, es a Hegel a quien debemos recurrir para averiguar si la actividad surrealista en materia artística está o no está sólidamente fundada. Únicamente Hegel puede decir si esta actividad estaba predeterminada en el tiempo, únicamente Hegel puede aclararnos si la duración futura del surrealismo habrá de contarse en días o en siglos»; *id.*: «Situación surrealista del objeto», *op. cit.*, p. 185. Asimismo, *vid.* Emmanuel Rubio: «Hegel, l'amour et *Le paysan de Paris*», en AA.VV.: *L'Atelier d'un écrivain: le XIX^e siècle d'Aragon* (Lyon: Presses Universitaires de Provence, 2003), pp. 55-69; y R. Ibarlucía: «Idealismo trascendental y Surrealismo», «Estudio preliminar», en L. Aragon: *Una ola de sueños*, pp. 41-42. A la luz de estos documentos, no cabe duda de que Pont se equivoca al contraponer las figuras de Hegel y Breton con relación al humor; *cfr.* J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, pp. 333-334. De hecho, ambos parecen incluso compartir importantes rasgos de personalidad. Por ejemplo, cuando Dalí narra su expulsión del Surrealismo, acaecida el 5 de febrero de 1934, el pintor catalán atribuye al autor de los manifiestos una seriedad y una disciplina intelectual tan rigurosa que no desentonarían con el temperamento del propio Hegel: «Lo que Breton no me perdonaba, en primer lugar, era haberle aplastado ya de entrada: [...] el desatar la risa con mis astracanadas, romper los más serios discursos con chistes enormes, provocar verdaderas alucinaciones con mis dichos y mi comportamiento, minar su autoridad; toda mi actitud era contraria a sus reflejos de hombre ordenado, metódico, contable hasta en sus humores, pues aunque pregona el delirio y la libertad, Breton era, ante todo, razonador y burgués»; S. Dalí y André Parinaud: *Confesiones inconfesables* (Barcelona: Bruguera, 1975), *ap.* Juan Antonio Rodríguez Pagán: *Así que pasen 5 años: Una propuesta surrealista de Lorca* (San Juan, Puerto Rico: Isla Negra, 2003), p. 34. Ciertamente es que Dalí aprovecha la ocasión para desquitarse del líder surrealista, pero ya en 1924 apuntó Maurice Martin du Gard (1896-1970): «A pesar de su juventud, es serio. Rara vez ríe y su gesto es sobrio. Los que no le quieren comienzan a tildarlo de "Papa", molestos con su aire solemne. Pero los que le tratan íntimamente lo ven reír a carcajadas y, en el calor de sus juegos, no se paran en propinarle algún puntapié en el trasero. Claro que no pasarían de esto. Él no pide respeto, pero sí consecuencia en el cariño»; *ap.* M. Nadeau: *op. cit.*, p. 57. Con respecto al filósofo alemán, se ha escrito: «Si bien se sentía a gusto con las bromas tanto como con la hilaridad, el trasfondo último del humor siguió resultándole extraño en algunos aspectos; la forma más reciente de la ironía era, además, tan contraria a su propia orientación, que es como si hubiese carecido del órgano que le permitiría reconocer su legitimidad e, incluso, gozar de ella»; S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, p. 320.

²⁹ G. W. Fr. Hegel: «El humor subjetivo», *Estética*, Vol. II (Barcelona: Península, 1991), pp. 166-167.

cita a Goethe como precursor (precisamente el mismo autor cuyo *Wilhelm Meister* fue postulado por Schlegel como modelo de su ironía)³⁰.

Un siglo más tarde, a propósito de la obra de Max Ernst y pensando aún en la alocución de Arthur Cravan sobre el *humor moderno* pronunciada en Nueva York durante la Gran Guerra, Breton planteará (asimismo en una conferencia, celebrada allá por 1922 en el «Ateneo» de Barcelona) nada menos que «la necesidad de un subjetivismo casi total, que no respeta siquiera el concepto general del objeto y reacciona hasta con la visión que nosotros podamos tener del mundo exterior»³¹. Esto parecería confirmar la tesis de Pedro Aullón de Haro, para quien la Vanguardia histórica consumió la disolución del arte que Hegel había achacado al Romanticismo, en la medida en que la pura subjetividad del artista, incapaz ya de donarse a su objeto de representación, parecía reducir caprichosamente la obra a un mero juego ingenioso e intrascendente³². Pero lo cierto es que, según las propias declaraciones del líder surrealista, toda la vanguardia estaba profundamente marcada por el signo del *humor objetivo puro*, tal como testimonian Duchamp, Vaché, Jacques Rigaud (1898-1929), Raymond Roussel, el Futurismo y el Dadaísmo en su práctica totalidad, entre otros³³. Breton y sus compañeros de grupo conocían, aunque superficialmente, el idealismo fichteano que cimentó la ironía de Schlegel. Tal como se aprecia en la portada del número 11-12 de la revista *Littérature* (octubre de 1923), cuyo título apareció esta vez en orden inverso (como si de un reflejo especular se tratara: *Erutaretil*), el grupo post-dadaísta citaba al padre de la Doctrina de la Ciencia junto a Hegel (el más duro detractor de la ironía de Schlegel y del pensamiento fichteano), entre otras personalidades. Pero será en la década de los treinta, a raíz de los seminarios sobre la filosofía de Hegel dictados por el marxista Alexandre Kojève (1902-1968), a los que asistieron Breton, Raymond Queneau o Georges Bataille, entre otros, cuando el redactor de los manifiestos del Surrealismo explicita su crítica a Fichte en los

³⁰ *Id.*, «El final de la forma romántica del arte», *ibid.*, p. 174.

³¹ A. Breton: «Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene», en *Los pasos perdidos*, p. 128 y, sobre todo, pp. 138-139.

³² En verdad, la profecía del fin del arte (que en modo alguno Hegel se encargó de inaugurar) se ha convertido en un tópico de nuestra modernidad. Con todo, para Aullón de Haro el sentido de esta disolución del arte carece del catastrofismo que el filósofo alemán imprimió a sus reflexiones acerca del humor subjetivo. *Vid.* P. Aullón de Haro: «El humor en la poesía...», *La Modernidad...*, pp. 75-96. La cuestión de fondo que aquí subyace, y que, en mi opinión, el afamado filósofo escamotea, no es otra que la legitimación del arte en relación con la praxis histórica y social. *Cfr.* Th. W. Adorno: *Teoría estética*, pp. 423-424. En gran medida, como enseguida veremos, puede afirmarse que el Surrealismo surgió en respuesta a esta ineludible cuestión.

³³ «He dicho que el humor objetivo conserva en nuestros días casi todo su valor de comunicación, y, efectivamente, en los últimos años, no ha aparecido ninguna obra merecedora de ser destacada que no esté más o menos marcada por aquél»; A. Breton: «Situación surrealista del objeto», *Manifiestos...*, p. 193.

términos que el de Stüttgart había dictado más o menos un siglo antes. Así, por ejemplo, en 1933, el líder surrealista advertía del «error grandioso de Fichte», a la vez que declaraba su desconfianza acerca de «cette manière de concevoir le monde extérieur, tendant à le faire dépendre de la seule puissance du Moi et équivalant pratiquement à le nier»³⁴. Un año antes, a propósito del estado de agitada confusión y exaltación subjetiva que Breton vivió durante algunos días del mes de abril de 1931 con motivo de una separación amorosa, el líder del Surrealismo se desmarca de la negación que, según él, Fichte habría hecho de la realidad del mundo exterior³⁵. Si el Surrealismo se postulaba como la síntesis a que necesariamente debía conducir la oposición dialéctica entre idealismo y materialismo, el equilibrio no debía romperse en beneficio de un sujeto absoluto que, para resarcirse de su antigua dependencia de aquello que le era externo, pretende a toda costa hacerlo depender de sí mismo. Implícitamente, la crítica a Fichte aflora de nuevo: «Ahí está, con todas estas manos extendidas, el mal remedio, el remedio peor que el mal! ¡Hela aquí, la consecuencia del sistema idealista subjetivo llevado al extremo, del sistema con base de desgracia!»³⁶. Semejantes referencias al idealismo fichteano estaban sin duda condicionadas por la recepción (asimismo superficial) de la filosofía hegeliana, vinculada al comunismo revolucionario, entonces en auge entre los miembros activos del Surrealismo³⁷. Para Breton, en todo caso, la existencia puramente formal o especulativa del hombre revelábase insostenible, pues la vida misma le exige *determinar*, tomar posición ante todo cuanto se le impone externamente o según una necesidad interna³⁸. Por todo ello, el *humor objetivo* de Hegel será uno de los fermentos del *humor negro* surrealista, junto a la enzima del *azar objetivo*. De este modo, en la introducción a su célebre antología, Breton recoge el pasaje en el que el filósofo alemán explicaba cómo el proceso de disolución del arte podía

³⁴ *Id.*: «Introduction aux “Contes bizarres” d’Achim d’Arnim» (1933), *Point du jour*, p. 128. Según Hegel, a propósito de la ironía de Schlegel: «Si el artista adopta este punto de vista de un yo que establece y destruye todo, para el cual ningún contenido es absoluto ni existe por sí mismo, a sus ojos no aparecerá nada que tenga un carácter serio, pues el formalismo del yo es la única cosa a la que atribuirá un valor»; G. W. Fr. Hegel: *Introducción a la Estética* (Barcelona: Península, 1971), p. 111.

³⁵ «No era [éste] para mí [entonces], como para Fichte, el no-yo creado por mi yo»; *vid.* A. Breton: *Los vasos comunicantes*, p. 93.

³⁶ *Vid. ibid.*, p. 99. Dicho sujeto, pues, no es más que «el juguete de la prioridad concedida, por una razón u otra, pero siempre por una razón morbosa, a las representaciones alucinatorias sobre las representaciones realistas»; *ibid.*, p. 100.

³⁷ *Cfr.* R. Queneau: «Primeras confrontaciones con Hegel», en G. Bataille: *Escritos sobre Hegel* (Madrid: Arena Libros, 2005), pp. 61-63. Por otra parte, sobre las lecturas hegelianas de Louis Aragon, *vid.* R. Ibarlucea: «Estudio preliminar», en L. Aragon: *Una ola de sueños*, pp. 41 *et seq.*

³⁸ «Helo aquí bruscamente peleando con un mundo en el que todo es indeterminado. [...] Está destrozado, confuso, débil, deslumbrado. ¿No determinará? // Para vivir, tiene que determinar. Tiene que ponerse a preferir esto y aquello»; A. Breton: *op. cit.*, p. 66.

detenerse en tanto que el espíritu manifestase una capacidad superior de aprehensión de sí mismo y de la realidad:

El arte romántico —arguye Hegel— tenía por principio fundamental la concentración del alma en ella misma, y ésta, notando que el mundo real no respondía perfectamente a su naturaleza íntima, permaneció indiferente frente a él. Esta posición se desarrolló durante el período del arte romántico, centrándose el interés alternativamente en los accidentes del mundo exterior o en los caprichos de la personalidad. Pero ahora, si este interés va incluso a conseguir que el espíritu sea absorbido en su contemplación exterior, y que el humor, conservando su carácter subjetivo y reflexivo, se deje cautivar por el objeto y la forma real, obtendremos, gracias a esta íntima penetración, un *humor* de alguna manera *objetivo*³⁹.

Atrás quedaban los años de precaria iniciación en el «Yo soy» del Idealismo subjetivista de Fichte⁴⁰. A los ojos del francés, el mérito del concepto hegeliano de humor objetivo radicaba en la superación dialéctica de la oposición entre las dos líneas antagónicas que, según el filósofo, polarizaron el arte en la época romántica: «por una parte —parafrasea Breton—, la fuerza que inducía a fijar la atención en los accidentes del mundo exterior; y, por otra parte, aquella que inducía a fijarla en los caprichos de la personalidad»⁴¹. En el momento en que el sujeto carece del soporte de un ánimo lleno de *verdadera objetividad* —decía Hegel—, aquél «pasa con facilidad a lo sentimental y sensiblero»⁴². Fiel a guión, el humor negro surrealista se declaraba «enemigo mortal del

³⁹ Ap. id.: «Pararrayos», *Antología...*, p. 10. El fragmento original puede verse en G. W. Fr. Hegel: «El final de la forma romántica del arte», *Estética*, Vol. II, p. 173. Este pasaje tuvo gran repercusión en los siglos XIX y XX, muchos de cuyos autores asumieron el humor objetivo de Hegel como modelo teórico de referencia. Por ejemplo, según Jean-Paul (a quien Hegel critica airadamente), en verdad el humor objetivo de Hegel se correspondería con la síntesis de *humor idealista* y *humor práctico*; Jean-Paul Richter: *Vie de Fixlein, régent de cinquième*, ap. Jonathan Pollock: *¿Qué es el humor?* (Buenos Aires: Piados, 2003), pp. 82-83. Por su parte, Theodor Lipps apuntaba que el «humor objetivo», en cuanto que humor estético, parte de la representación de objetos en los que hay objetivamente humor, y no tanto en la concepción propiamente humorística del mundo por parte del poeta. Sobre los grados del humor objetivo, vid. Th. Lipps: *Los fundamentos de la Estética*, pp. 570-572. Asimismo, Baldensperger se ha basado en Hegel para hablarnos del humor como el resultado de una libre mezcla de lo absoluto y de lo contingente: «A través del humor lo contingente particular se hace interesante de una manera general y adquiere un valor objetivo»; vid. F. Baldensperger: *Gottfried Keller. Sa vie et ses œuvres* (París, 1899), p. 442 ; ap. J. Pollock: *op. cit.*, p. 85.

⁴⁰ Vid. *supra* «0.2. La ironía romántica en los albores de la modernidad» y «1.2. Ironía y reflexión a partir del Yo absoluto de Fichte y Schelling».

⁴¹ A. Breton: «Situación surrealista del objeto», *Manifiestos...*, p. 193. Vid. asimismo G. W. Fr. Hegel: *op. cit.*, pp. 172-173.

⁴² Id.: «El final de la forma romántica del arte», *op. cit.*, p. 167. Si bien Schlegel partió de la distinción Schilleriana entre poesía ingenua y poesía sentimental para ligar esta última a la nueva poesía del Romanticismo, no es justo atribuirle a éste un exceso de amaneramiento, cursilería o sentimentalismo trivial y fingido. Lo romántico se relaciona con lo sentimental, pero en otro sentido muy distinto al señalado por Hegel. Había precisado Fr. Schlegel en 1800: «según mi modo de ver y mi uso del lenguaje, romántico es justamente aquello que nos representa una materia sentimental en una forma fantástica. // Olvida por un momento el significado habitual y desacreditado de lo sentimental, según el cual se entiende casi todo lo que

sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado —el eterno sentimentalismo sobre fondo azul—» (actitud ésta de donde resulta la aparente insensibilidad de dicho humor)⁴³.

Pero Hegel sólo había indicado el camino hacia el *humor objetivo puro* que, según Breton, mostrará su pleno desarrollo en la obra poética de Alfred Jarry (1873-1907), donde habría sido alcanzada la total emancipación del objeto de la representación con respecto a la realidad externa, a la vez que dotárase la subjetividad *trascendente* de una primacía sobre el principio de realidad. A modo de ejemplo, léase el siguiente fragmento extraído de la «Fábula» que Jarry intercaló en la obra inaugural de la Patafísica del Dr. Faustroll:

Una lata de carne de buey en conserva, encadenada como unos anteojos,
vio pasar a un bogavante que se le parecía fraternalmente.

Se cubrió de un caparazón duro sobre el que estaba escrito que como ella
no tenía espinas en el interior,

(*Boveless and economical*):

Y bajo su cola replegada escondía según todas las apariencias una llave
destinada a abrirla.

Loca de amor, la sedentaria lata carne de buey en conserva declaró al
botecito móvil de conserva viviente que si él consentía aclimatarse, junto a ella, a
las desventuras terrestres, sería condecorado con muhcas medallas de oro⁴⁴.

en un modo llano es conmovedor, lacrimógeno y lleno de aquellos buenos sentimientos familiares, por los que hombres sin carácter se sienten indeciblemente felices y grandes, cuando toman conciencia de ellos»; Fr. Schlegel: *Conversación sobre la poesía* (Buenos Aires: Biblos, 2005), p. 79. Cfr. M. Á. Martínez Montalbán: *El camino romántico...*, pp. 118-119. Y es que el romanticismo pleno tuvo un carácter *sublime* que buscaba la educación del sentimiento moral en su expresión de algo elevado, y no tanto el sentimiento por el sentimiento mismo. En este sentido, la estética romántica actualizaba aquella distinción de Kant en la *Crítica del juicio*: «Se tienen sentimientos *valerosos* y se tienen *tiernos*. Estos últimos, cuando crecen hasta la emoción, no sirven para nada; la inclinación a ellos se llama *sensiblería*. [...] Novelas, dramas llorones, insípidas reglas de costumbres, que juegan con los llamados (aunque falsamente) sentimientos nobles, pero que, en realidad, hacen el corazón mustio, insensible para la severa prescripción del deber, e incapaz de todo respeto hacia la dignidad de la humanidad en nuestra persona, hacia el derecho de los hombres (lo cual es algo totalmente distinto de su felicidad), y, en general, de todo firme principio; [...] nada de eso se compagina siquiera con lo que puede contarse entre las bellezas, y mucho menos aun con la sublimidad del modo de ser del espíritu»; I. Kant: «Nota general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes», *Crítica del juicio*, p. 194.

⁴³ A. Breton: «Pararrayos», *Antología...*, p. 13.

⁴⁴ Alfred Jarry: *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll* (Zaragoza: Libros del Innombrable, 2003), pp. 86-87. Vid. A. Breton: «Alfred Jarry: initiateur et éclaíreur», *La Clé des champs*, pp. 393-407. Según decía Apollinaire en su última conferencia (publicada en la revista *Mercure* en 1918), a partir de Jarry los poetas han sabido elevar la risa desde las bajas regiones para proveer al poeta de «un lyrisme tout neuf» que no descarta lo ridículo, el cual participa de la vida tanto como el heroísmo que entusiasmaba a los poetas de antaño; vid. Guillaume Apollinaire: «L'Esprit Nouveau et les poètes» (1918), en *Mercure*, n° 491, Tome CXXX, Paris, 1^{er} Décembre, 1918, p. 390. El magisterio de Jarry sobre los surrealistas, nos dice Cirlot, «más que en su humorismo y en lo literario de sus obras, consiste en [la] maligna ironía [del que] se pregunta a cada momento si las cosas que acontecen en torno a él de un modo dado no podrían suceder de la manera enteramente distinta»; J.-C. Cirlot: *op. cit.*, pp. 89-90. El citado modelo dará pie a la reciente concepción de un tropo especial (la *patáfora*) cuya de trascender la metáfora se nos antoja algo ingenua.

En verdad, pues, la clave de la síntesis trascendente a la que remite Breton no reside tanto en el humor objetivo por sí sólo, sino, como decíamos, en la fusión de esta categoría con el *azar objetivo*. De la contradicción inicial entre ambos términos debía tomar su impulso la nueva poesía⁴⁵.

Tal como se percibe en gran parte de la obra de Apollinaire, el humor objetivo y el humor subjetivo estaban llamados a actuar juntos (si bien de forma que prevaleciera el primero sobre el segundo, al menos de partida) a fin de «hacer surgir el hecho poético de un conjunto de circunstancias fortuitas»⁴⁶. A modo de ilustración, citaremos un fragmento del poema « Les collinnes », perteneciente a *Calligrammes* (1918):

Un chapeau haut de forme est sur
Une table chargée de fruits
Les gants sont morts près d'une pomme
Une dame se tord le cou
Auprès d'un monsieur qui s'avale

Le bal tournoie au fond du temps
J'ai tué le beau chef d'orchestre
Et je pèle pour mes amis
L'orange dont la saveur est
Un merveilleux feu d'artifice⁴⁷

Lo que el Surrealismo se propuso, recordémoslo, fue acercar *en cualquier ocasión* la realidad interna (subjetiva) y la realidad externa (objetiva) y actuar sobre ellas *sistemáticamente y por separado* a fin de captar «le jeu de leur attraction et de leur interprétation réciproques et de donner à ce jeu toute l'extension désirable pour que les

⁴⁵ «*Humour objectif, hasard objectif* : tels sont, à proprement parler, les deux pôles entre lesquels le surréalisme croit pouvoir faire jaillir ses plus longues étincelles» ; A. Berton : «Limites non-frontières du Surréalisme» (1937), *La Clé des champs*, p. 20. «Cette région [el azar objetivo] où filtre une lumière si près de pouvoir passer pour celle de la révélation, que l'humour objectif se brise contre ses murailles abruptes. C'est devant cette contradiction capitale que la poésie d'aujourd'hui se trouve placée et c'est par suite le besoin de résoudre cette contradiction qui est tout le secret de son mouvement» ; *id.* : *Position politique du surréalisme* (Paris: Denoël/Gonthier, 1972), p. 147. En lo que respecta al humor negro, éste se instala en la ironía negativa que destruye el ideal; un ideal sólo recompuesto por la ironía autotrascendente del azar objetivo. Ambas categorías establecen, pues, una dialéctica peculiar.

⁴⁶ Ello «parece consecuencia de la reactivación de uno de los elementos constitutivos del humor objetivo, a saber, la contemplación de la naturaleza en sus formas accidentales, en detrimento del humor subjetivo, que actúa como segunda fuerza componente, contemplación que, a su vez, es consecuencia del deseo de la personalidad de alcanzar el más alto grado de independencia»; *id.*: «Situación surrealista del objeto», *Manifestos...*, p. 194.

⁴⁷ G. Apollinaire: «Les collinnes», *Calligrammes*, ed. Bilingüe francés-inglés (Berkeley / Los Ángeles, California: University of California Press, 1980), p. 44. Puede verse la versión castellana en *id.*: «Las colinas», *Caligramas* (Madrid: Cátedra, 1987), p. 88. Curiosamente, Gimferrer ha destacado la conexión de la poesía de Ory con el humor y el patetismo de Apollinaire; *vid.* P. Gimferrer: «Funámbulo y asceta. Los sonetos, de Carlos Edmundo de Ory», en *El Ciervo*, n° 129, Barcelona, noviembre de 1964, p. 12.

deux réalités en contact tendent à se fondre l'une dans l'autre »⁴⁸. Verdaderamente, se trataba con ello de superar el humor objetivo de Hegel en el seno de la subjetividad más exaltada, la cual debía reformular en datos objetivos una serie de *ilusiones* parciales que el espíritu tiende a negar como tales. Por lo demás, esta *subjetividad victoriosa* en sus relaciones con el mundo exterior y concreto rehúsa a quebrantar la imagen profunda de dichas relaciones (vividas sobre el modo de la *resolución* más que sobre el modo de la *contradicción*). Así, el humor objetivo se alía con lo maravilloso de modo que de esta unión nace una lucidez nueva a cada movimiento de la subjetividad en su relación con el mundo exterior: lucidez que reinventa una nueva oscuridad en el corazón de cada objeto y que no es objetiva ni subjetiva en un sentido absoluto⁴⁹.

No nos cabe ninguna duda de que en esta «lucidez nueva» respira el demonio de la ironía romántica, que nace aquí de la consciencia de nuestra insuficiencia para aprehender el mundo, esto es, de la *prise exacte du principe contradictoire* con que se tropieza toda consciencia vital. De un modo clarificador, en el número 11 de *La Révolution Surréaliste* (15 de marzo de 1928), Breton decía en una nota al texto de Artaud «Losselet toxique»: «Nos contradictions doivent être considérées comme le signe de ce mal de l'esprit qui peut passer pour notre dignité la plus haute. Répétons que nous croyons à la puissance absolue de la contradiction» (en mayúscula en el original)⁵⁰. Si además la ironía, que aspira a superar todas las contradicciones del espíritu en una síntesis creativa superior, se define por un oscilar como en suspenso (teniendo en cuenta que la palabra *schweben*, en referencia a la actividad intrínseca de la imaginación, expresa un concepto central de la filosofía de Fichte), o sea, como un infinito vaivén entre los términos de la contradicción, negando así todo punto de quietud o de certeza que implicara su detención, debemos considerar que el propio movimiento surrealista se negaría a sí mismo en el preciso instante en que pretendiera haber dado a cualquier problema una solución definitiva⁵¹. No es sino en el constante juego de transposiciones donde el humor negro encuentra su verdadero campo de acción, sin pretender salvaguardarnos del litigio que nuestra subjetividad sostiene en todo momento con el mundo exterior. Lejos de ofrecernos certezas inamovibles y tranquilizadoras, este humor muestra el absurdo inmediato en que éstas reposan. De la exaltación de este absurdo la risa negra del humor surrealista extrae el medio para

⁴⁸ A. Breton: «¿Qu'est-ce que le Surréalisme» (1934), en *Œuvres complètes*, tomo II.

⁴⁹ Vid. A. Le Brun: «L'humour noir», en F. Alquié (dir.): *Entretiens...*, p. 102.

⁵⁰ *La Révolution Surréaliste (collection complète)*, p. 12.

⁵¹ Cfr. M. Nadeau: *op. cit.*, p. 146.

escamotearse heroicamente de la realidad que la oprime⁵². Se trata, pues, de hacer estallar la contradicción hasta el absurdo por medio de aquel órgano superior de la conciencia que Schlegel llamó ironía romántica y que ninguna certeza aparente puede desactivar. Según ha destacado Le Brun, la ironía romántica supone un verdadero precedente del *humour noir* surrealista, que para Bourgeois representa un exceso de desapego irónico y una cierta voluntad de provocación cercana al humor de Jean-Paul⁵³. Pero este desapego no hace sino explotar el hiato entre la realidad coercitiva y la subjetividad triunfante con el objeto de preparar la transfiguración poética del mundo, haciendo más real —más profunda— la realidad tocada por el espíritu⁵⁴.

Además de las referencias a Dadá, Vaché y el Romanticismo, la genealogía del humor negro se completa con el examen de la teoría freudiana del Psicoanálisis, una vez pasada por el filtro hegeliano⁵⁵. Recordando a Freud, el disparate y el absurdo en modo alguno nacen de una mera acumulación casual de elementos de representación, sino que «se hallan destinados a la representación de una amarga crítica o una contradicción desdeñosa existente en las ideas»⁵⁶. Del humor de Lautréamont, definido por Léon Pierre-Quint (1895-1958) como el signo de una *révolte supérieure de l'esprit*, los surrealistas asimilaron la necesidad de «provocar, en lo intelectual y lo moral, una *crisis de conciencia* del tipo más general y más grave posible»⁵⁷. Se trataba, pues, de inducir una

⁵² Vid. M. Carrouges: «Humor objetivo y humor negro», *André Breton y los datos...*, p. 129. Más adelante, continúa Carrouges: «Al reírse de la sociedad y el mundo, [el hombre] deja en suspenso su poder emocional en lo que respecta a su propia subjetividad. Al reírse de su propia desesperación, consigue hundirse todavía un paso más allá, pues deja suspendido el curso mismo de sus más íntimas emociones [...]; y si puede reírse de sí mismo, es porque se trata como a otro. Por medio de este desdoblamiento, abandona al mundo, a la sociedad y a la carne la parte de sí mismo que se encuentra irremediabilmente atrapada en ellos; y se atrinchera así en su álter ego, ese espíritu soberanamente libre en el territorio de sus visiones, ese “otro”, ese fantasma mental que se ubica en algún observatorio de Sirio, desde donde el mundo, y su propio dolor admiten ser juzgados al resguardo de un desapego irónico»; *ibid.*, p. 132.

⁵³ Véanse, respectivamente, A. Le Brun: «L'humour noir», en F. Alquié (dir.): *op. cit.*, p. 101; y R. Bourgeois: *L'ironie romantique*, p. 21.

⁵⁴ También Octavio Paz dio cuenta de la proximidad entre el principio de absurdidad explotado por los surrealistas y la ironía schlegeliana: «El programa surrealista —transformar la vida en poesía y operar así una revolución decisiva en los espíritus, las costumbres y la vida social— no es distinto al proyecto de Federico Schlegel y sus amigos: hacer poética la vida y la sociedad. Para lograrlo, unos y otros apelan a la subjetividad: la disgregación de la realidad objetiva, primer paso para su poetización, será obra de la inserción del sujeto en el objeto. La «ironía» romántica y el «humor» surrealista se dan la mano»; O. Paz: «El verbo descarnado», *El arco y la lira*, pp. 244-245. También en *id.*: *La búsqueda del comienzo...*, p. 81. El mexicano se refiere aquí al importantísimo fragmento (§ 116) en el que Schlegel define la poesía romántica como *poesía universal progresiva*, cuyo destino también es «hacer más viva y social la poesía, más poética la vida y la sociedad»; Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 81-82. A juicio de Marchán Fiz y al nuestro, este fragmento puede ser considerado el primer manifiesto de la vanguardia histórica; vid. S. Marchán Fiz: «La “poesía progresiva universal”, Manifiesto del Romanticismo», *La estética en la cultura moderna...*, p. 126.

⁵⁵ Según reconocía Breton, «Freud es hegeliano en mí»; ap. E. Roudinesco: *La batalla de cien años...*, p. 45. Cfr. J. Pierre: *André Breton et la peinture* (Lausana: L'Age d'Homme, 1987), pp. 195-196.

⁵⁶ S. Freud: *El chiste...*, p. 176.

⁵⁷ A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo» (1930), *Manifestos...*, p. 111.

desvalorización general de los valores instituidos, desmontar las evidencias tradicionalmente admitidas como tales y provocar una confusión absoluta que amenazara el sistema de pensamiento burgués. En este sentido, el punto de vista que introduce el humor negro surrealista obedece a una intrínseca voluntad destructiva, aunque de las ruinas del viejo mundo debe cada vez surgir uno más acorde a las necesidades espirituales del hombre⁵⁸.

No han faltado intentos de intoxicación crítica consistentes en correlacionar el humor negro y su «política dadaísta» con *el gran método del nazismo*, criterio sostenido por Raymond Queneau, primero militante y después desertor y disidente del movimiento bretoniano⁵⁹. Semejante acto de mala fe debiose más a rivalidades personales que a auténticas convicciones intelectuales (sólo hay que pensar en el citado manifiesto «La Révolution d'abord et toujours!» de 1925, firmado por los surrealistas —incluido el propio Queneau— y en el que se reprueba enérgicamente la guerra de Marruecos, para persuadirnos del antibelicismo del grupo parisino). A este desafortunado ardid basado en la falsaria superposición del plano de las ideas al de la realidad, y viceversa, se sumó el teórico de la literatura Karl Heinz Bohrer a colación de uno de los memorables pasajes del Segundo Manifiesto Surrealista en el que podía leerse: «el acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud»⁶⁰. En esta línea de «criminalización» del humor negro se sitúa asimismo Mechthild Albert en su estudio sobre los escritores falangistas anteriores a la Guerra Civil española⁶¹. Sin embargo, no resulta difícil desmontar tales argumentos que —torpe o malintencionadamente— subrayan el sentido literal de unas declaraciones que dadaístas y surrealistas profirieron en el contexto de una estrategia de provocación y reto dirigida contra la moral de los «bienpensantes» (filisteos, burgueses o miserabilistas). En la cita anterior, Breton no hacía sino emular hasta el extremo la provocadora retórica del dadaísta Richard Hülsenbeck (1892-1974), quien en 1920 hubo afirmado que una de sus

⁵⁸ Cfr. Gerald J. Langowski: *El surrealismo en la ficción hispanoamericana* (Madrid: Gredos, 1982), p. 126.

⁵⁹ «Ce ne sont naturellement pas des précurseurs et maîtres du nazisme, est-il utile de le dire ? [...] J'ai simplement voulu indiquer un motif d'inquiétude : que le nazisme est l'humour noir pris au sérieux et non moins "destructif", sur le plan "réel", que l'humour noir sur le plan des "idées" » ; vid. R. Queneau : «Lectures pour un front», en *Bâtons, chiffres et lettres* (Paris : Gallimard, 1965), pp. 193-194.

⁶⁰ A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 112. Vid. el ensayo de K. Heinz Bohrer: «Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu», *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror* (München: Hunser, 1970), pp. 32-61; ap. M. Albert: *Vaguardistas de camisa azul*, p. 385.

⁶¹ Vid. id.: «Humor negro», *op. cit.*, pp. 386-390.

ilusiones durante algún tiempo fue «faire de la littérature avec un pistolet dans la main»⁶². Está claro que se trata de una provocación, no de una propuesta de realización efectiva. Incluso un poeta como Stéphane Mallarmé (1842-1898), aparentemente ajeno a las vicisitudes mundanas, escribió a Henri Cazalis en carta del 23 de marzo de 1864, a modo de desahogo: «je logerais une balle par instants dans le crâne abêti de ces misérables voisins qui font tous les jours la même chose et dont les vies fastidieuses combinent pour mes yeux larmoyants l'épouvantable spectacle de l'immobilité, qui verse l'ennui»⁶³. Asimismo, Gómez de la Serna escribió en uno de sus breves ensayos: «Desde la Torre de Marfil se puede bajar a la calle a disparar [contra la canalla]»⁶⁴. A nadie con un mínimo de sensatez se le ocurriría acusar a nuestro genial humorista de exaltar el belicismo, y mucho menos de simpatizar con el nazismo, a todas luces incompatible con su ironía benigna y su tierno humor inventivo⁶⁵.

No fue la de Breton, precisamente, la vanguardia más afín a los fascismos europeos⁶⁶. Además de la activa militancia antifascista que compartieron surrealistas y dadaístas (responsables de un arte «degenerado» a los ojos de las autoridades hitlerianas),

⁶² Ap. Adrian Marino: «Technique de la destruction et du renversement», en Jean Weisgerber (dir.): *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle. Volume II : Theorie* (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin's Publishing, 1984), p. 693. Cfr. C. Brian Morris: «Alberti en la generación del 27», en *Cuadernos hispanoamericanos*, Vols. 514-515, Madrid, 1993, p. 263.

⁶³ Stéphane Mallarmé: *Correspondance I (1862-1871)* (París: Gallimard, 1959), p. 111.

⁶⁴ R. Gómez de la Serna: «La Torre de Marfil», en *Una teoría...*, p. 251.

⁶⁵ Vid. John Evan Seery: *Political returns: Irony in politics and theory from Plato to the antinuclear movement* (Boulder [Colorado, EE.UU.]: Westview, 1990), p. 283. El humorismo nunca se ha contado entre las virtudes fascistas: Mussolini «apenas tenía sentido del humor y carecía de sensibilidad para la ironía»; Hitler no concebía el ingenio y el humor más que como «armas para la propaganda»; y si Franco tuvo sentido del humor, desde luego «no lo practicaba». Vid. Álvaro Lozano: *Mussolini y el fascismo italiano* (Madrid: Marcial Pons, 2012), p. 94; Rauschnig Hermann: *Hitler me dijo...* (México D.F.: Publicaciones Cruz, 2004), p. 66; y Paul Preston: *Las tres Tespañas del 36* (Barcelona: Debolsillo, 2011), respectivamente. No hacen falta grandes dotes de fisonomista para detectar en los adustos semblantes de Jorge Rafael Videla o de Augusto Pinochet (por citar sólo dos ejemplos de dictadores genocidas latinoamericanos) una carencia absoluta de humorismo. En palabras del soviético Mijáil Bajtín: «Únicamente las culturas dogmáticas y autoritarias son unilateralmente serias. La violencia no conoce la risa»; M. Bajtín: «De los apuntes de 1970-1971», *Estética de la creación verbal*, p. 356. Manuel Lázaro, sobrenombre literario de Manuel García Gargallo, cuya obra narrativa suele incluirse por su afinado ingenio en la nómina de los humoristas del 27 (de hecho, sus escritos aparecieron en las principales revistas de la época, como *Humor*, *Gutiérrez*, *Blanco y Negro*, etc.), firmó durante la posguerra y en calidad de juez instructor (función que desempeñó a partir de 1931, una vez abandonada su faceta literaria y humorística) sendas sentencias de muerte contra sus propios compañeros de oficio e incluso contra los mismos humoristas gráficos que poco antes habían ilustrado sus relatos. Así lo detalla el catedrático de Literatura de la Universidad de Alicante, Juan Antonio Ríos Carratalá, en un artículo de inminente publicación, fruto de sus investigaciones sobre el juez-escritor que también es recordado por condenar a muerte al poeta Miguel Hernández, según noticia aparecida en la edición digital del diario El País con fecha del 11 de mayo de 2014 (http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/11/valencia/1399803881_262092.html).

⁶⁶ Sobre la relación del futurismo con el fascismo italiano, vid. Humberto Silva: *Arte e ideología del fascismo* (Valencia: Fernando Torres, 1975). Sobre la relación entre vanguardia y nazismo puede consultarse a Lionel Richard: *Del expresionismo al nazismo: arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979). En el contexto español, el revelador estudio de M. I. Navas Ocaña antes citado: *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta...*

puede esgrimirse en su defensa la grave indignación que siempre expresaron ante la impasibilidad de ciertos célebres poetas e intelectuales franceses durante la primera ocupación alemana. Si hiciéramos caso a Queneau, ¿cómo podría justificarse el hecho de que el mariscal Henry Pétain (1856-1951), quien presidió el gobierno pro-nazi de la República de Vichy desde 1940 a 1944, censurara la *Antología del humor negro* publicada por Breton? Sin duda, Queneau y los críticos antes mencionados parecen ignorar del todo la desesperada ironía que late en el humor negro y en la escenificación de las *boutades* surrealistas. ¿Acaso la pequeña joya satírica de Jonathan Swift (1667-1745) «Una modesta proposición...» —con la que se abre la citada antología— defiende la antropofagia como forma de humanitarismo? Está claro que nunca ha sido menos recomendable la lectura literal de un texto literario. Luis Buñuel dejó escrito a este respecto:

Los surrealistas, que no se consideraban terroristas, activistas armados, luchaban contra una sociedad a la que detestaban utilizando como arma principal el escándalo. Contra las desigualdades sociales, la explotación del hombre por el hombre, la influencia embrutecedora de la religión, el militarismo burdo y materialista, vieron durante mucho tiempo en el escándalo el revelador potente, capaz de hacer aparecer los resortes secretos y odiosos del sistema que había que derribar...⁶⁷

Ni cuando Vaché amenazó con un revólver al público del parisino Conservatoire Renée-Maubel durante el mencionado estreno de *Las tetas de Tiresias* en junio de 1917, ni cuando Rafael Alberti disparó su pistola contra una de las palomas liberadas durante un acto en el Lyceum Club Femenino en noviembre de 1929, estamos ante expresiones concretas de una ideología política; por el contrario, tales acontecimientos obedecen a una pulsión revulsiva, a una necesidad de producir asombro y de sacudir las conciencias aletargadas del auditorio. El humor negro remite a la posibilidad y en ningún caso a la praxis política a la que en cierto modo se opone. Disparar al azar a la masa significa exactamente —nos ha dicho Bataille— «voluntad de lo imposible y nada más»⁶⁸. Es justo decir, pues, que en el desencadenamiento de las pasiones supuestamente propiciado por los métodos surrealistas nunca interviene el frío interés que, regido por una razón deshumanizada, rige los discursos totalitarios de la extrema derecha europea del XX. Las imágenes del humor negro encierran una impugnación a la época desde la sistematización del pesimismo augurada por los surrealistas, del mismo modo que las imágenes del Terror

⁶⁷ L. Buñuel: *Mi último suspiro*, p. 105.

⁶⁸ G. Bataille: «La religión surrealista» (1948), *La religión surrealista*, p. 45.

presentadas por Sade su *Filosofía en el tocador* (1795) y que remiten al período así llamado en que la Revolución francesa alcanzó su apogeo de violencia (de septiembre de 1793 a la primavera de 1794), en verdad estaban destinadas a conjurar dicho terror por medio de una crítica feroz al desencadenamiento de las pasiones que en último término indujo la divinización de la razón ilustrada, como también las masivas ejecuciones de Buchenwald o Auschwitz respondieron al supremo llamado de la doctrina aria⁶⁹. En palabras de Jordi Gracia:

El fascismo tiene como esencia estricta una respuesta irracional contra el desorden descrito y, sobre todo, protegido por la modernidad. Incluso, entiende como desolación e intemperie lo que es más bien cálida lucidez del pesimismo sobre los límites, esa conciencia precisa que hace al hombre verdaderamente radical y moderno⁷⁰.

Por ello el fascismo está incapacitado para la estética del caos que define la Modernidad y que la ironía romántica introduce. Pero existen también otros precedentes históricos al margen de la obligada referencia al Romanticismo. En el humor negro late una ironía exacerbada que se asemeja a aquella otra, amarga y despreciativa, que Breton admiraba en los filósofos cínicos de la Antigüedad helénica (siglo IV a. C), cuyas sátiras y diatribas contra la corrupción de una sociedad en crisis constituirían un modelo remoto del género vindicado por el ideólogo del Surrealismo⁷¹. Con ellos coincide en el rechazo de las formas de la civilización establecida y en la acerba crítica de sus males; en la idea de que el hombre posee dentro de sí mismo los elementos necesarios para la conquista de su autonomía; y en el cultivo de la excentricidad y de una actitud claramente irreverente (*anaideia*), que a su vez conecta con el espíritu dadá. En todo caso, debemos tener presente que la teoría general de la ironía romántica tampoco permanece indiferente a esta ironía cínica, a la que el postista Carlos Edmundo de Ory alude en referencia a una cita de Hoffmann, autor de gran recepción en España: «“...cette ironie amère qu’engendre, chez tous les hommes doués d’un esprit profound, l’expérience des misères humaines” (Hoffmann, *Signor Formica*)»⁷². De acuerdo con Jankélévitch:

⁶⁹ Vid. *vid. ibid.*, pp. 32-33.

⁷⁰ J Gracia García: «Fascismo y literatura o el esquema de una inmadurez», en F. Gallego & Fco. Morente (eds.): *Fascismo en España*, p. 110.

⁷¹ Vid. A. Breton: *Antología del humor negro*, p. 15. Cfr. F. Alquié: *Filosofía del Surrealismo*, p. 66. Recuérdese lo que comentamos sobre el parentesco genético de la ironía socrática y la actitud cínica a propósito de Espronceda; *vid. supra* «0.2. La ironía romántica en los albores de la modernidad».

⁷² C. E. de Ory: *Diario*, vol. II, p. 129. Sobre la recepción española de la obra de este romántico alemán, *vid.* Violeta Pérez Gil: «La recepción de E. T. A. Hoffmann. Primeras traducciones al francés y al español», en

Después de la ironía socrática, la insolencia cínica; después de Sócrates, Diógenes, que es, por decirlo así, un Sócrates demente, una especie de caprípedo escapado de algún cortejo báquico. El cinismo es a menudo un moralismo frustrado y una ironía exacerbada: ¿acaso Friedrich Schlegel no pasa permanentemente del uno a la otra? En este sentido, el cinismo no es más que una ironía desenfrenada que se complace en escandalizar a los filisteos; es el diletantismo de la paradoja y del escándalo⁷³.

Tal es la ironía que los surrealistas asimilarán a su concepto de humor negro, caracterizado por una agresividad implícita, por una improductividad y, más notablemente, por aquella indeferencia sublime ante episodios inicuos que le confiere su apariencia de crueldad y que, en el fondo, obedece a una marcada tendencia hacia la autoafirmación ostentosa en detrimento del principio de realidad. Se trata de un humor cuya insensibilidad cultivada, cuya cínica impasibilidad —e incluso complacencia— ante la abyección, supone el signo de una rebelión contra las condiciones impuestas por una burguesía amoral y por una Iglesia embrutecedora; en definitiva, un medio de purificación respecto a la necesidad y el deber, o haciendo propias las palabras del surrealista servio Marco Ristić (1902-1984),

Margit Raders & Julia Sevilla (eds.): *III Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Actas del homónimo encuentro celebrado los días del 2 al 6 de abril de 1990 (Madrid: Universidad Complutense, 1990), pp. 225-232; David Roas: *Hoffmann en España. Recepción e influencias* (Madrid, Biblioteca nueva, 2002); y Ana Pérez: «La recepción de E.T.A. Hoffmann en España», en B. Raposo Fernández & J.-A. Calañas Continente & Grupo Oswald (eds.): *Paisajes románticos: Alemania y España*, pp. 133-148.

⁷³ V. Jankélévitch: *La ironía*, p. 16. En uno de sus fragmentos, escribía Schlegel: «Si la esencia del cinismo consiste en anteponer la naturaleza al arte, y la virtud a la belleza y a la ciencia; en fijarse solamente en el espíritu sin cuidarse de la letra a la que tan severamente se atiene el estoico; en desdeñar categóricamente todo valor económico y todo esplendor político, y en afirmar intrépidamente los derechos del libre arbitrio; entonces, el cristianismo no sería más que un cinismo universal»; Fr. Schlegel: *op. cit.*, p. 61. Resulta significativo que Antonio Machado asociara el romanticismo de Espronceda a los valores cínicos de nuestra cultura; A. Machado: *Juan de Mairena*, vol. I, p. 215. Ciertamente, ironía y cinismo coinciden en su desprecio hacia las convenciones; y si bien el origen de la filosofía cínica podría no haber tenido un origen socrático (teniendo en cuenta que Sócrates es una de las referencias emblemáticas de la ironía de Schlegel), hemos de convenir —con Ferrater Mora— en que el cinismo sería incomprensible sin la obra de Sócrates: «la serie sócrates-antístenes-diógenes, que algunos historiadores consideran históricamente inadmisibles, resulta psicológicamente verdadera»; J. Ferrater Mora: *El hombre en la encrucijada* (Buenos Aires: Sudamericana, 1965), p. 32. Ahora bien, puntualizaba este mismo autor en un ensayo de 1946: «En verdad, ironía y cinismo habitan en diferentes y opuestos mundos. El hecho de que ambos broten sobre todo en los instantes de crisis y de inestabilidad de las creencias no significa, ni mucho menos, que puedan ser equiparables. Nada, en efecto, tan distinto del desgarro cínico como el sonír irónico»; *id.*: *La ironía, la muerte y la admiración*, p. 52. Entre ironía y cinismo media, pues, una diferencia tonal que trasluce una distinta cualidad esencial de la inteligencia que sanciona los valores sacrosantos tenidos como inamovibles por parte de la sociedad. Véase respecto a dicho tema, Louis Ucciani: *Ironie et dérision. De l'ironie socratique à la dérision cynique (Éléments pour une critique par les formes exclues)* (Paris: Annales Littéraires de l'Université de Besançon / Les Belles Lettres, 1993). Sobre la filosofía cínica, puede verse José A. Martín García (ed.): *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*, Vols. 1-2 (Madrid: Akal, 2008). El gran José Bergamín escribía en cierta ocasión: «El cinismo es todo lo contrario de la hipocresía porque es la máscara moral de la sinceridad. O dicho de otro modo: es la sinceridad moralmente desenmascarada. Ser cínico es la única manera moral de ser sincero»; J. Bergamín: *Aforismos de la cabeza parlante*, p. 49.

la expresión extrema de una inadaptación convulsiva⁷⁴. Y es que, según vimos, únicamente atentando contra el principio de realidad el humor se convierte en uno de los principales mecanismos psicológicos de compensación con respecto al escenario de las tensiones históricas y de los dramas sociales que estallaron en Europa. El Surrealismo estuvo abierto a la esperanza de un renacimiento del hombre espiritual. Su humor negro constituía esencialmente un medio desrealizador encaminado a la aprehensión de lo surreal e importaba, pues, una función liberadora y trascendente⁷⁵.

Esta función placiente y liberadora del humor estuvo muy presente en el ideario estético del Postismo, pero en el humor postista la inocencia y la alegría dominan sobre la indignación. Ciertamente, en la burla fúnebre del humor negro no hay lugar para la *alegría inmensa* que ha señalado Le Brun⁷⁶, por más que la rebelión moral, espiritual y de pensamiento que el humor encarnaba obedeciera —lo he señalado anteriormente— a un fin más elevado: la síntesis superior que desharía todas las contradicciones, especialmente la que brota de la oposición *placer / realidad*⁷⁷. No debemos confundir el fin con los medios y atribuir al humor negro una facultad de regocijo que sólo se justificaría en la consecución misma de lo surreal. En palabras de Bataille, el Surrealismo puso de relieve «un elemento negro que le está unido de manera indiscutible»:

No se trata solamente de un agua negra, de una sangre negra, sino de un corazón negro y este elemento negro siempre domina, triunfa, asegura no sé qué desarraigo del mundo que nos dominó en otro tiempo. La sentencia, la última

⁷⁴ Vid. Marco Ristić: «L'humour, attitude morale», respuesta a la encuesta «L'humour est-il une attitude morale?», publicada en la revista yugoslava *Nadrealizam danas i ovde (Le Surréalisme aujourd'hui et ici)*, nº 1, Belgrado, junio de 1931, y nº 2, enero de 1932; más tarde fue publicada en la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, nº 6, mayo de 1933. Vid. C. Abastado: *Le Surréalisme*, p. 141; y M. Carrouges: *André Breton y los datos...*, p. 126.

⁷⁵ En carta de André Breton a Jacques Doucet fechada el 9 de febrero de 1921, aquél se refiere al *umour* de Vaché como a la unión de «le déchirant et le plaisant»; ap. Marie-Claire Dumas: «Aragon surréaliste ou le mauvais plaisant», en J. Chénieux-Gendron & M. C. Dumas (dirs.): *op. cit.*, p. 43. A pesar de que ésta será una de las características del humor negro, Díaz Bild descarta en él «la fuerza liberadora y regeneradora» que, por el contrario, poseería lo cómico, considerado éste como mezcla de humor y dolor; vid. Aída Díaz Bild: «Sobre la catarsis cómica», *Humor y Literatura. Entre la liberación y la subversión* (La Laguna, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 2000), p. 95. Sin embargo, esta autora no acierta a distinguir entre conceptos tan heterogéneos como comicidad, humor y humorismo, y muchas de sus consideraciones presentan un carácter sumario. Su enfoque resulta a menudo restrictivo, centrándose en los aspectos adaptativo, didáctico, terapéutico y correctivo del humor (la bibliografía selecta la constituyen principalmente estudios psicológicos del ámbito estadounidense), lo que nos lleva a una reducción utilitarista y a una degradación del humor y del juego.

⁷⁶ Cfr. A. Le Brun: «L'humour noir», en F. Alquié (dir.): *op. cit.*, p. 108.

⁷⁷ «Surtout en tant que rencontre exemplaire des forces de la mort et des forces du plaisir, l'humour noir ne pouvait manquer de toucher le surréalisme au cœur même de ses préoccupations, dans sa recherche des ponts de toute sorte que l'homme tente de jeter entre les champs d'aimantation de la réalité et du plaisir»; vid. *ibid.*, p. 103.

sentencia de *Arcane 17*, «Osiris es un dios negro», continúa la escandalosa tradición del surrealismo⁷⁸.

Sabemos que el humor surrealista se nutre de la oposición —formulada por Freud— entre el *principio del placer* y el *principio de realidad*, definiéndose como un medio óptimo para «détenser», es decir, para reducir el montante de excitación emocional y ahorrar la coerción que las premisas morales dominantes, las circunstancias y los agentes externos ejercen en la conciencia (premisa que encontramos ya pre-configurada en el Anónimo del siglo I)⁷⁹. En tal sentido, concluye Breton, dicho humor «está naturalmente llamado a conseguir un valor defensivo en la época, sobrecargada de amenazas, en que vivimos»⁸⁰. Resulta perfectamente plausible que la *novela negra* anglosajona del siglo XVIII constituyera otra de las referencias que inspiraron el epíteto surrealista, género en que el principio del placer «n’a jamais pris plus manifestement sa revanche sur le principe de réalité»⁸¹. Pero la predilección por lo luctuoso le viene dado al humor negro por su capacidad de reducir la suprema fuente de angustia (la muerte) a un mero juguete familiar desprovisto de su intensidad patética y amenazadora⁸². Martín Casamitjana destaca como características del humor negro surrealista su pesimismo, su angustia y su predilección por el tema de la muerte; asimismo, lo emparenta con el absurdo y cita —erróneamente, a mi juicio— los ejemplos de Juan Ramón Jiménez y Gómez de la Serna como cultivadores de este tipo de humor so pretexto de encontrar fácilmente en sus obras el motivo fúnebre⁸³. Pero si la presencia del motivo fúnebre bastara por sí sola para justificar la pertenencia de una obra a este género de humor, sin duda *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935), florilegio de epitafios curiosos e hilarantes y de coplas funerarias

⁷⁸ G. Bataille: «La religión surrealista», *op. cit.*, pp. 44-45. Cfr. A. Breton: *Arcane 17* (París: Jean-Jacques Pauvert, 1971), p. 106 *et seq.* Vid., también citado por Bataille, J. Gracq: «L’Âme d’un mouvement» (1948), *Andre Breton, quelques aspects de l’écrivain* (Paris : Corti, 1970), pp. 7 *et seq.*

⁷⁹ «La risa es, en efecto, una emoción basada en el placer»; Anónimo (¿Dionisio Longino?): *Sobre lo sublime* (Barcelona: Bosch, 1996), p. 185.

⁸⁰ Ap. A. Pariente: *Diccionario temático del Surrealismo*, s. v. «Humor». Asimismo, *vid. supra* «2.1.4. Significación moral del Postismo en el contexto de la inmediata posguerra».

⁸¹ Vid. A. Breton: *La Clé des champs*, pp. 27-28. Asimismo, *vid. id.*: *Los vasos comunicantes*, p. 87. También Éluard se declaraba admirador de la novela gótica de Horace Walpole (1717-1797), autor de *El castillo de Otranto* (1764) y precursor de la novelística negra, género que cultivarán nombres de la talla de Matthew Lewis (1775-1818), Ann Radcliffe (1764-1823) o Charles Robert Maturin (1782-1824); *vid.* P. Éluard: «El libro de lo invisible», *El poeta y su sombra*, p. 83. Al *Melmoth* (1820) de Maturin le dedicaba Breton un hermoso prefacio de 1954; *vid.* A. Breton: «Situation de Melmoth», en Ch. R. Maturin: *Melmoth: L’homme errant* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965), pp. XI *et seq.* Puede leerse en castellano en A. Breton: *Magia cotidiana*, textos antologados por Marguerite Bonnet (Madrid: Fundamentos, 1989), pp. 75-86. Sobre la relación del humor negro con el imaginario gótico, *vid.* Christophe Graulle: *André Breton et l’humour noir : Une révolte supérieure de l’esprit* (París : L’Harmattan, 2000), pp. 21-28.

⁸² Cfr. A. Le Brun: *op. cit.*, pp. 106-107.

⁸³ Vid. R. M. Martín Casamitjana: *El humor...*, pp. 134, 136, 137 y 153.

recogidos por Gómez de la Serna, constituiría todo un monumento a dicho género⁸⁴. A decir verdad, en su literatura lo jovial siempre domina sobre lo cínico y lo luctuoso, del mismo modo que el juego de palabras prevalece sobre el pensamiento, por más que el genial autor de las greguerías se autodefiniera en su *Automoribundia* (1948) como «humorista macabro»⁸⁵. Sí encontramos humor negro, verbigracia, en el poema «Pompas fúnebres», perteneciente a *Signario* (1923), de Antonio Espina, pues en las nueve composiciones que lo integran el motivo fúnebre es tratado con la ferocidad de una ironía en la que el elemento patético queda anulado por el flagelo de la crítica satírica⁸⁶.

A ningún humorista le incomoda los temas de la enfermedad, de la indigencia o de la muerte, pero en caso de abordarlos nunca lo hará como el satírico negro⁸⁷. En lo que atañe al Postismo, lo fúnebre destaca por su absoluta irrelevancia. En un poema de 1948, escribía de Ory:

No oigo a la muerte cuando está en mi lápiz
 [...]
 La charla de la muerte a mí me aburre
 No tiene nada serio que decirme
 No me interesa su lenguaje inculto
 Mi alma comprende el árabe eso sí⁸⁸

En la poesía postista, donde el elemento humorístico deja de significar un medio para constituir un *valor* ético y estético en sí mismo, prevalecen la alegría creadora y el entusiasmo eurítmico. De este modo, la dialéctica *placer / displacer* —tan cara a los surrealistas— pierde su operatividad. A medida que el humor se eleva, ha señalado Robert Scarpit (1918-2000), la comicidad elemental derivada del mecanismo tensión-desahogo queda más lejos, y de ello se infiere que existen formas superiores de humor más o menos

⁸⁴ R. Gómez de la Serna: *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945). Éste anda más cerca de la agudeza romántica (Witz), de la que Novalis dijo en uno fragmentos de *Polen*: «El estado en el cual se disuelven todas las relaciones – la desesperación o muerte espiritual – es el más terriblemente gracioso»; Novalis: *Estudios sobre Fichte...*, p. 206.

⁸⁵ R. Gómez de la Serna: *Automoribundia*, p. 657. Además del juego de palabras implícito en el título de estas memorias (contrafactura lúdica de la denominación genérica «auto-biografía» a partir del neologismo *moribundia*, a su vez conformado por el adjetivo sustantivado *moribundo* y el sufijo *-ia*), véase que el adyacente antes mencionado («macabro») se deriva del adjetivo *macabro* en conjunción con el sufijo *-ero* (aludiendo a un carácter o condición moral que participa de la fealdad y repulsión de la muerte), pero que en un nivel superpuesto (siendo esta superposición de niveles de sentido una característica propia de los juegos de palabras humorísticos) parece un acrónimo formado por afinidad del significante a partir del adjetivo *macabro* y del sustantivo *cabrero*.

⁸⁶ Vid. A. Espina: «Pompas fúnebres», *Signario* (1923), en *Poesía completa...*, pp. 198-201.

⁸⁷ Albert Laffay: *Anatomie de l'humour et du nonsense* (Paris: Masson et Cie, 1970), p. 34. Sobre la distancia entre humorismo y sátira, vid. *supra* «1.5. De la ironía romántica a la ironía superior: el humorismo».

⁸⁸ C. E. de Ory: «Poema», *Metanoia*, p. 150.

independientes de la risa (que no incompatibles con ella)⁸⁹. Así lo reconocía Freud hacia el final de su célebre ensayo sobre el chiste, cuando el enfoque psicológico de la comicidad cede ante cuestiones de orden filosófico. Si el *principio del placer* obedece al impulso de conservación, el humor implica además una elevada filosofía de la existencia donde parece resolverse el litigio entre instinto y razón (antagonismo que, como sabemos, tanto apasionaba a los románticos y que dio soporte a toda la filosofía kantiana). El psicólogo vienés habla entonces de la *grandeza de ánimos* del verdadero humorista, la cual consiste en «la energía con la que el sujeto se aferra a su ser habitual, volviendo la espalda a todo aquello que le conduce a la muerte y puede antes provocar su desesperación»⁹⁰. De nuevo la naturaleza teándrica del estro romántico (telúrico y divino, pasional y sublime) se hace patente en el humor⁹¹.

Como ya advertíamos, el Surrealismo parece a menudo desprovisto de la *ironía de conciliación* propia del humorismo⁹². Mucho se ha insistido en este aspecto a fin de resaltar el elemento de incompatibilidad que existe entre el divertimento cruel, el pesimismo o la violencia descarnada del humor surrealista, por un lado, y el don de regocijo que anima la estética de Chicharro y Ory, por otro⁹³. Frente la *ética de la risa* del Postismo, el grupo de París se había decantado por una *ética de la destrucción* en consonancia con su palpitación nihilista⁹⁴. Ciertamente es que en alguna ocasión los postistas mimetizaron el violento nihilismo y la furia antiburguesa propios de aquél, pero no son tales los rasgos que definen al movimiento español⁹⁵. Baste servarnos de las siguientes dos

⁸⁹ R. Scarpit: *El humor*, p. 117.

⁹⁰ Vid. S. Freud: *El chiste...*, p. 236.

⁹¹ Así rezan unos versos de Arp: «l'humour / c'est l'eau de l'au-delà / mêlée au vin d'ici-bas»; J. Harp: *Jours effeuillés : poèmes, essais, souvenirs (1920-1965)* (Paris : Gallimard, 1966), p. 362.

⁹² Vid. Henri Morier: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1981), p. 616. Con anterioridad, Kierkegaard privó a la ironía del «carácter reconciliador de lo cómico» —o mejor dicho, en este caso, de lo humorístico—; vid. S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, p. 283. Por tanto, la ironía de conciliación a que se refiere Morier es la doble ironía o ironía en segundo grado que identificamos con lo cómico romántico o humor moderno (personalmente, prefiero utilizar la expresión humorismo).

⁹³ Cfr. C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», en *Las patitas...*, p. 172; y A. Fernández Molina: «Notas en torno del pionero Postismo», en AA. VV.: *Ciudad de Ceniza...*, pp. 87-88.

⁹⁴ Si bien, sabemos que el Surrealismo peseña los medios con los que superar todo nihilismo; vid. *infra* «2.2.8. El Surrealismo contra el pesimismo».

⁹⁵ Los postistas aseguraron haber lanzado su primer manifiesto sin insultos, pero con violencia; vid. C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 280. Quizá por ello se arriesga Pont a vincular vagamente la poesía de Ory con el *umor* de Vaché; vid. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 333. Sí es explícito el tono del siguiente anatema de Chicharro dirigido contra el filisteísmo burgués: «¡Maldito seas, burgués! Detestable y sublime puerco de un timorato creyente, ¿cuál crees tú que será tu merecimiento si te empequeñeces y masculas jaculatorias y frenas un poquitín, sólo un poquitín tus sucios instintos, si amas a Dios por miedo, si te esfuerzas por ser hipócrita tan sólo para merecer los cielos en tu cerrado egoísmo?»; vid. E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 211. En mi opinión, tampoco debemos atribuirle a la ética de Chicharro una *negación* y una *renuncia* (cuyos aspectos más llamativos serían la burla y el disparate apoyados en el absurdo) más que

citadas para ilustrar esta importante diferencia de tono. A principios de los años ochenta, el pintor onubense José Caballero (1915-1991), muy ligado al Surrealismo español, testimoniaba acerca de aquellos creadores que medio siglo antes —hacia el año 1930— cultivaron una estética surrealista: «[Lo que intentábamos era] hacer una agresión lo más hiriente posible contra una sociedad de represión y ocultismo verdaderamente angustiosa y cerrada»⁹⁶. Por el contrario, el movimiento postista, que en 1945 se presentaba como el «más tímidamente desgarrado de todos los “ismos”»⁹⁷, se significó en su segundo manifiesto con esta inequívoca declaración de intenciones: «Inundaremos a las gentes de amabilidad, alegría y hermosura. Con nuestra era de locura, devolveremos la cordialidad a todos»⁹⁸. El movimiento de Chicharro y Ory no sólo estuvo ya carente de criticismo social, sino que incluso se mostraba presto a defender a los burgueses del furibundo ataque de las incendiarias vanguardias en lo que constituye, si no una muestra de execrable tibieza, sí al menos una concesión poco festejable:

es el momento de decir a burgueses y burócratas, a ricachones y mandarines, que no queremos herirlos; que nuestro «ismo» es benigno y que hasta los defenderemos de otros «ismos»; que nuestro movimiento no es político ni politiquero, pues es universal; que respetamos todo principio religioso, puesto que somos libres y no nos importa que los demás lo sean (además, en España somos católicos); que no somos iconoclastas, ni sexuales, ni asexuales, ni asexuados, pues los problemas de lo sexual no nos interesan sino como tales. Además, declaramos al vulgo espeso y amorfo, a los pobres artistas cobardones y comodones que viven de su trabajo, que no los tocaremos, puesto que el Postismo nada tiene que ver con lo que ellos hacen o creen hacer⁹⁹.

Se ha querido justificar esta excesiva mansedumbre con relación al imperativo forzoso de la autocensura¹⁰⁰. Autocensura ideológica, que no estética. Pero, ¿hasta qué punto ambas permanecen incontaminadas la una de la otra? Porque una cosa es la censura impuesta en todos los niveles por los órganos de represión del régimen político y de la institución religiosa dominante (fascismo e Iglesia católica en España), siendo esta censura

de un modo tangencial y anecdótico; *cfr.* P. Gómez Bedate: «La poesía de Eduardo Chicharro», *Poetas españoles del siglo veinte*, p. 150. Si ya desde el primer manifiesto se esboza un sentimiento de fracaso que concuerda con la conciencia lúcida de una atmósfera cultural y artística hostil, ha de advertirse que aquello responde más bien a la escenificación de una resignación irónica basada en un sentimiento de orgullosa auto-marginación. De él supieron los postistas extraer su fuerza: «¡Qué solos vamos a estar, pero qué bien!».

⁹⁶ José Caballero: «Recuerdos surrealistas con un perro andaluz», en Antonio Bonet Correa (coord.): *El Surrealismo* (Madrid: Cátedra, 1983), p. 195-204.

⁹⁷ *Vid.* «España lanza el Postismo», en la revista *Postismo*, Madrid, 1945, p. 1.

⁹⁸ E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», p. 293.

⁹⁹ *Id.*: «Manifiesto del Postismo», p. 287.

¹⁰⁰ *Cfr.* J. Pont: *El Postismo...*, p. 120.

exterior la que obliga al artista a *agudizar* su crítica (en el doble sentido de enfatizarla, recrudescerla y de hacerla más ingeniosa, afinada o profunda) mediante los subterfugios del humor¹⁰¹; y otra muy distinta la autocensura estética, es decir, la necesaria autolimitación del artista por la que éste consigue objetivar su obra y controlar la materia con que trabaja, libre ya de los excesos de un entusiasmo desaforado y de una visión unilateral del mundo. Esta censura interior es la que corresponde al ironista romántico, según la concepción schlegeliana, a menudo personificado en la figura de Ludwig Tieck (si bien ambas dimensiones pueden coincidir en un mismo autor¹⁰²). Sea como fuere, la verdad es que nunca existió en el pacífico Postismo una pulsión agresiva que amenazara el estado de cosas, ya sea en lo político-social, en lo moral o en lo religioso. Incluso en lo estético los postistas se mostraron a menudo demasiado dóciles: «El anatema no será nuestro vicio contra ninguna especie de *manía* o furia artística»¹⁰³. Sin embargo, apenas algunos meses después de la publicación del primer manifiesto, el número único de *La Cerbatana* se abría con un texto verdaderamente esclarecedor, en el que vagamente se percibe la razón moral de esta extraña disposición a la concordia:

nuestra poesía es alegre [...]. Y es para todos. Para ti, ingenuo y animado joven dilomana; para usted, austero y antipático burgués pasado de moda; para ti, poeta sin nombre; para ti, nombre sin poeta; para vosotros, mínimos e infelices amantes de la belleza; para ustedes, pentapedantes dueños de nada; para todos, todos, todos los despistados ciudadanos de este mundo sin Locura.

Si el acto surrealista más puro consistía en disparar al azar contra la multitud, la actitud postista era bien contraria, incluso algo ñoña quizá: «Cuando vemos al prójimo por las calles y en los tranvías sentimos ganas de abrazarle, de ponerle flores de papel en la solapa»¹⁰⁴. De este modo, los postistas se hacían acreedores de una moral positiva de

¹⁰¹ «Los escritores que sufren la censura y las restricciones espirituales de todo tipo y que, sin embargo, no pueden negar la opinión de su corazón, se inclinan especialmente hacia las formas irónicas y humorísticas. Es la única salida que queda para la honestidad y, en el disimulo de la ironía humorística, esta honestidad se manifiesta del modo más conmovedor»; Heinrich Heine: *La escuela romántica* (Buenos Aires, Biblos, 2007), p. 118.

¹⁰² De hecho, Heine veía la ironía humorística de Tieck (deudora de Cervantes y de Goethe) como un signo de la falta de libertad política de entonces, es decir, en su primera interpretación de estrategia literaria merced a la cual el escritor puede burlar la vigilancia del poder; *vid. ibid.*, p. 117.

¹⁰³ C. E. de Ory: «Marinetti y el Futurismo», publicado en *Fin de siglo*, n° 6-7, Jerez de la Frontera, diciembre 1983. Véase en C. E. de Ory: *Iconografías y estelas*, p. 100.

¹⁰⁴ Véase «El rastrillo», editorial del último número de la revista *El Pájaro de Paja* (ed. facs.). Dicha revista pertenece ya al llamado «Postismo de segunda hora», sobre el que discurriremos en el apartado correspondiente.

«euforia contagiosa»¹⁰⁵. Si el *humanismo* hace referencia en su tercera acepción a una «actitud vital basada en una concepción integradora de los valores humanos» (DRAE), estar aquejado de «Humanismosis» (título de un poema de Carlos Edmundo) equivale a padecer una enfermedad —benigna, y hasta virtuosa— caracterizada por la exaltación aguda de nuestro humanismo. Tal es el modo en que una dolencia constituye el único síntoma de salud en un mundo enfermo:

CASI nadie es bueno en estos días
Yo sí que soy heno humano
Pongo en todos mi confianza
y de pronto todos son lindos
Es que hoy la bondad hace reír
como una cosa anticuada
No tengo la culpa de ser andrajo
de puro arcaico articulado
Pero nadie me llama necio
Porque todos saben que me enllanto
y nunca lloro y río al unísono¹⁰⁶

Al decir de Caballero Bonald: «El Postismo supuso ciertamente una saludable aventura estética. En un tiempo hostil y agobiado de consignas posbélicas, de graves anemias culturales, el Postismo fue algo así como un tónico vitalista»¹⁰⁷. Nuevamente comprobamos que la relación entre Postismo y Surrealismo se vuelve antagónica en este punto apenas recorremos los primeros versos de sendas obras inaugurales. En *Les champs magnétiques* (escrito por Breton y Soupault en 1919, aunque publicado un año más tarde), emergen con tono pesimista los primeros versos: «¿De qué sirven estos grandes y frágiles entusiasmos, estos desecados saltos de alegría? [...] nuestros ojos giran sin finalidad, sin esperanza»¹⁰⁸. En un apunte de «Le rêveur parmi les murailles», publicado en el número 1 de *La Révolution Surréaliste* (1924), Reverdy expresaba a la perfección el estado de ánimo que el movimiento ofrecía por entonces: «Le rêve du poète c'est l'immense filet aux mailles innombrables qui drague *sans espoir* les eaux profondes à la recherche d'un

¹⁰⁵ Vid. E. Chicharro: «Tercer manifiesto del Postismo», p. 305. Recuérdese a este propósito que los postistas se auto-atribuyeron un carácter *beethoveniano*, en el sentido eudemonista que tan adecuadamente cuajó en el Romanticismo alemán. Vid. *supra* «2.1.4. Significación moral del Postismo en el contexto de la inmediata posguerra». También remito a nuestro extenso apartado sobre la alegría postista; vid. *infra* «3.2. La alegría postista».

¹⁰⁶ C. E. de Ory: *Energeia*, p. 168.

¹⁰⁷ J. M. Caballero Bonald: «Constructor de destrucciones», en *Revista Atlántica*, nº 27, 2004, p. 31.

¹⁰⁸ A. Breton & Philippe Soupault: «El espejo sin alinde», *Los campos magnéticos* (Barcelona: Tusquets, 1982), p. 11.

problématique trésor»¹⁰⁹ (el énfasis es mío). En un sentido diametralmente opuesto, *Las patitas de la sombra* (1944), escrito también al alimón por los dos fundadores prioritarios del Postismo, exhibe un humorismo jubiloso ya en los versos iniciales del poema que, en homenaje a Rabelais, abre la obra:

Una mierda pa tu boca
oh lector desconocido,
el riñón desconectado
ya me baila en el ombligo.
¡Ay Quevedo folletines
cómo folla contra el frío!¹¹⁰

Con su aire quevedesco, la enunciación resuelta y jocosa que caracteriza todo el conjunto está marcada formalmente por un ritmo y una sonoridad especiales: asonancia arromanzada de las rimas que, frente a la consonancia, mejor se presta a los encuentros inesperados y disparatados del humor (especialmente a través de homofonías ripiosas¹¹¹); y métrica octosilábica (con acentos de intensidad en primera —opcional—, tercera —marcando así el tetrasílabo como pie quebrado— y acmé en séptima), características que se adecúan perfectamente a la función lúdica del lenguaje ponderada por los postistas (ya que, en efecto, en la mayoría de juegos de palabras el segmento fónico coloquial tiende al octosílabo¹¹²).

Incluso en un romance como «El Eldorado», cuyas imágenes se acercan más a la violencia desrealizadora del Surrealismo, la tenebrosidad cede ante el impulso lúdico. De acuerdo a una firme convicción poética, Carlos Edmundo de Ory se hacía eco de la siguiente cita de Goethe en uno de sus artículos: «la poesía, [...] nos ha sido dada para

¹⁰⁹ *La Révolution Surréaliste (édition complète)*, p. 19. También puede verse en P. Reverdy: «Le rêveur parmi les murailles» (1924), *Le gant de crin*, p. 17.

¹¹⁰ E. Chicharro & C. E. de Ory: «Gargantuel y Pantacrais», en *Las patitas...*, p. 49.

¹¹¹ Cfr. Alfonso Sastre: *Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida)* (Hondarribia, Guipúzcoa: Argitaletxe Hiru, 2002), p. 163. «En la liquidación de los antiguos filtros y la ampliación de la conciencia lingüística y poética [tras la I Guerra Mundial], la generalización de la rima como sinrazón llegaría a ser, tanto como el recurso a la escritura automática, la caballería de Atila»; Jean-Charles Gateau: «Un aspecto de la escritura Dada y Surrealista. La rima generalizada», *Litoral*, n^{os} 174-176, 1987, p. 379. A este respecto, decía Guillermo de Torre: «Las rimas son las muletas del inválido. Favorecen los equívocos, las imprecisiones, las vaguedades. La rima es —indefectiblemente, aun en los mejores poetas— un nidal de ripios, salvados con mayor o menor arte»; G. de Torre: «Réplica a una apostasía», *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 370. Por otro lado, añade de Torre: «En la nueva lírica, los mejores poetas, que proscriben sistemáticamente la rima [por la misma razón —diremos— que anima a los postistas a cultivarla (a saber, el humorístico juego de equívocos)], usan, en ocasiones, el ritmo. Ritmo personal, variable, no sometido, claro es, a cánones ni medidas, y sí solamente a la armonía expresiva del sujeto o a la cadencia visual de las metáforas»; *ibid.*, p. 371. Vid. *infra* «2.2.6.2. Música y euritmia».

¹¹² Cfr. José Luis Gárfer & Concha Fernández: *Juegos de palabras. Ludolingüística* (Madrid: Edimat, 2001), p. 11.

apaciguar las discordias y para reconciliar a los hombres con el mundo y sus lástimas»¹¹³. Juego y don de regocijo son las claves de esta moral de conciliación que cruza todo el movimiento postista y a la que llamamos humorismo. Hasta la personalidad de su ideador mostraba aquella «tristeza poderosa, grande y llena de júbilo de los poetas», aquella tristeza alegre de quien se atreve a reírse de sí mismo¹¹⁴. Como el Fígaro de Beaumarchais cuando responde al Conde sobre el origen de su alegre y particular filosofía («L’habitude du malheur; je me presse de rire de tout, de peur d’être obligé d’en pleurer»¹¹⁵), el sentido del humor hallaba en el madrileño una *expresión quintaesenciada* merced a la cual «apresurábase a reírse de todo para no tener que llorar»¹¹⁶. Así pues, si hemos de aceptar que en gran medida la actividad surrealista consistió en investigar y en experimentar hasta la desesperación el *sentimiento de la universal ilusión*, es preciso considerar que el humorismo postista, ajeno a aquellas peligrosas indagaciones en las esferas veladas del ser que caracterizaron el Surrealismo, cultivó dicho sentimiento por medio de un juego sublime basado en hacer surgir constantemente el «sentimiento de lo contrario», en provocar la «vuelta de lo sublime» y en escudriñar el «revés de la tristeza» según una ciencia superior de la vida que, por efecto de una doble detención del juicio filosófico, es capaz de transformar el pesimismo en un *optimismo enternecido*¹¹⁷. El humor postista opera sobre el juicio filosófico, no sobre el afectivo. Por el contrario, el humor negro tiende a modificar los juicios afectivo y moral, tal como enseguida veremos.

—2.2.6.1.1. Detención de los juicios afectivo y moral para la superación espiritual del hombre vocado a su libertad

Según Bergson, en la sátira conviven opuestamente coincidentes los subtipos «humor» e «ironía». Más allá de lo inapropiado o no de la terminología empleada por el francés, nos

¹¹³ Ap. C. E. de Ory: «Las ratas en la poesía expresionista alemana», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 185, Madrid, mayo de 1965, p. 184.

¹¹⁴ C. E. de Ory: «Chicharro hijo a rajatabla», en *Iconografías y estelas*, pp. 26-27.

¹¹⁵ Pierre Augustin Caron de Beaumarchais: *Le barbier de Séville ou la précaution inutile* (1775), en *Œuvres complètes de Beaumarchais*, vol. 1 (París : Furne, 1826), pp. 311-312. Este famoso pasaje aparece citado en el artículo «Mi nombre y mis propósitos», del romántico español —al menos *en carácter*— Mariano José de Larra, quien también adoptó el pseudónimo literario de Fígaro; *vid.* M. J. de Larra: *Artículos varios* (Madrid: Castalia, 1992), p. 352.

¹¹⁶ C. E. de Ory: *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁷ *Vid.* Louis Cazamian: «Pourquoi nous ne pouvons définir l’Humour», en *Revue germanique*, Paris, 1906, pp. 615-617.

serviremos de esta parte de su teoría sobre lo cómico para ilustrar el especial comportamiento fenomenológico del humor negro y dilucidar su función inherente. La ironía, según precisa Bergson, consistiría en enunciar *aquello que debería ser*, pero fingiendo creer que esto es precisamente *lo que es* (de acuerdo con la terminología filosófica empleada por los románticos-idealistas, el ironista aparenta creer que «la Idea» está presente y se consume en «lo finito»). Por el contrario, sólo cuando se describe concienzuda y minuciosamente lo que es (lo finito), pero fingiendo creer que tal finitud *debe ser* (es decir, de modo que lo finito coincide con la Idea), entonces hablamos propiamente de «humour». De este modo, concluye este pensador, la ironía verá incrementada su intensidad en la medida en que el sujeto de la misma se deje «elevar cada vez más por la idea del bien que debería ser; por lo cual la ironía puede caldearse interiormente hasta convertirse en cierto modo en elocuencia bajo presión»¹¹⁸. Asimismo, el *humour* podrá acentuarse «descendiendo cada vez más en el interior del mal que es, para destacar sus particularidades *con mayor frialdad e indiferencia*»¹¹⁹. En el primer caso, la Idea se mantiene en pie. En el segundo, aquella es totalmente aniquilada. Huelga decir que, al margen de la conveniencia o no de contraponer los conceptos de ironía y humor en los términos utilizados por el pensador francés¹²⁰, lo que Bergson llama aquí «humor» se corresponde con el humor negro Surrealista. En las líneas que siguen, veremos cómo el Surrealismo extrema esta capacidad destructiva del humor, aunque sólo para luego esforzarse en hacer que la Idea renazca de sus propias ruinas.

Para conducirnos a lo largo de este complejo proceso e intentar definir estructuralmente la naturaleza específica del humor negro surrealista, me serviré de la teoría que Cazamian expuso a propósito de los cuatro tipos de transposición humorística (según se lograra la detención del juicio cómico, afectivo, moral o filosófico). El humor negro, como ya adelantamos, se correspondería con el segundo y tercer tipos, esto es, con la detención de los juicios afectivo y moral. En un primer momento, la interrupción del juicio afectivo determina una variedad de humor caracterizada por su aparente *insensibilidad voluntaria*. Esta misma insensibilidad genera, paradójicamente, una intensa

¹¹⁸ Vid. H. Bergson: *La risa* (Madrid: Espasa-Calpe, 1973), p. 107.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Ferrater Mora se declaró refractario a tal estrategia toda vez que, según él, definir «la ironía en contraposición con el humor para luego perfilar la esencia de éste recortándola de la realidad ofrecida por la ironía, es, sin duda, uno de los procedimientos menos adecuados para averiguar en qué consiste de verdad esa última postura irónica que en ciertos momentos adopta el hombre. [...] Ironía y humor emergen [...] como recortes de una realidad vital espontánea, que otorga sentido a todas las actitudes que son enfrentadas con ella y que aún puede permitir definir las de cierto modo según el mayor o menor alejamiento en que se encuentran de tal realidad primigenia e irreductible»; J. Ferrater Mora: *La ironía, la muerte y la admiración*, pp. 31-32.

resonancia emocional que importa a su vez una violencia encubierta. El juicio afectivo, pues, ha sido inhibido sólo superficialmente, mientras que un fenómeno germinativo de indignación avisa sobre la simulación de indolencia, poniendo de relieve la verdadera posición afectiva del humorista¹²¹. En un segundo momento, la detención del juicio moral define un humor caracterizado por una indiferencia aparente respecto al valor ético de las cosas, pero sólo en tanto que resulta de este tipo de humor una cierta resonancia moral negativa en forma de protesta implícita contra la moral común¹²². De tal modo se explica y justifica —al menos literariamente— la aparente delectación en la crueldad que muestran las obras del humor negro, humor que en un sentido más profundo constituye una respuesta moral al desastre y al caos¹²³.

Si ciertamente el poder insitucional suele valerse del *patetismo* y del *didactismo* para asentar una determinada jerarquía de valores en virtud de ciertos intereses de clase, es propio del humor y del juego ejercer una permanente objeción contra la moral instituida y desafiar lo serio en cuanto que ámbito de sufrimiento y de muerte. Atacando dichos valores mediante la burla, la parodia, el grotesco o el absurdo, el Surrealismo extremará esta tendencia agresiva propia de los mencionados aparatos de provocación (el humor y el juego) con el fin de hacer saltar constantemente las contradicciones anejas al sistema imperante y poner al descubierto la degradación del mismo. Cosa aparte es la cuestión del satanismo que Ory creyó se integraba en el humor negro. A decir verdad, por más alta estima que los surrealistas profesaron al luciferino Conde de Lautréamont y por más especial que fuera su afecto por Baudelaire, prescindieron siempre del elemento satánico (tan caro al Simbolismo-Decadentismo) que, de lo contrario, les habría impedido orientar sus actividades en pos del espíritu y, por tanto, del hombre¹²⁴. Siguiendo a Walter Benjamin (1892-1940), los surrealistas cultivaron el *mal*, pero sólo en cuanto que «aparato romántico de desinfección y aislamiento contra todo dilentantismo moralizante»¹²⁵. El propio Breton reconocía que el Surrealismo abre las puertas de un mundo en el que, «por definición, dejará de plantearse la cuestión del mal, de la caída o del pecado» (lo cual, ya

¹²¹ Vid. L. Cazamian: *op. cit.*, p. 612. Concretamente, Cazamian se remite al texto de Swift que abrirá, tres décadas más tarde, la célebre *Antología del humor negro*, de Breton.

¹²² Vid. *ibid.*, pp. 614-615.

¹²³ Cfr. J. Killinger: «Arrabal y el Surrealismo», en AA. VV.: *El surrealismo*, p. 369.

¹²⁴ Cfr. C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», *Las patitas...*, p. 172; y José Luis Cano: *Poesía española del siglo XX* (Madrid: Guadarrama, 1960), p. 376. También, vid. Ernest de Gengenbach: *Surréalisme et Christianisme* (Brunoy l'auteur s.d. 1938); M. Carrouges: «El recurso a las potencias de las tinieblas», *André Breton y los datos...*, p. 48 *et. seq.*; y F. Alquié: «Rebelión y revolución», *Filosofía del Surrealismo*, pp. 59-75.

¹²⁵ W. Benjamin: «El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», *Iluminaciones*, p. 55.

sabemos, concuerda con el supremo ideal de la estética surrealista: recordémoslo, aquel punto —lo surreal— donde se superan todas las contradicciones del espíritu)¹²⁶. Por lo tanto, es más lícito concluir que aquello que en lo estético y cognitivo se llamó Surrealismo, y que también se postuló como un sobre-racionalismo en el ámbito de las ideas, se combinaba con una actitud que, desde el punto de vista moral, respondía a un sobre-moralismo (o *hipermoralismo*, en expresión de Audoin), en cuanto que órgano moral de la revolución espiritual augurada por el movimiento bretoniano, definido negativamente sobre la base de una doble oposición: respecto a la moral burguesa y, no menos importante, respecto a la amoralidad en cuanto que ausencia de moral¹²⁷.

Tomando como referencia el manifiesto fundacional del movimiento parisino, pronto los surrealistas se sintieron llamados a una *nueva moral* que sustituyera la *moral usual*, «causa de todos [sus] males»¹²⁸. Como en tantas otras ocasiones, el Surrealismo respondía a la exigencia romántica —formulada expresamente por Novalis— de una moral superior que debiera desmentir en último término la falsa moral instituida¹²⁹. Con el fin de alcanzar dicha moral superior, la cual respondería a las profundas necesidades del espíritu, era necesario traspasar un estadio preliminar de negatividad violenta que, a través del cultivo sistemático del escándalo, desenmascarara las poco virtuosas inclinaciones de una burguesía hipócrita, codiciosa, fanática, belicista y, en definitiva, inmoral, apegada al chantaje, a la demagogia y a la ocultación como prácticas comunes de opresión y represión (dado que, desde el punto de vista afín al marxismo revolucionario que impregnó a Dadá y al Surrealismo, su propia razón de ser histórica como clase dominante es la perpetuación de la injusticia y la desigualdad sociales en beneficio de esa misma minoría que cimenta su poder en el control de los medios de producción y en la concentración del capital, siempre en detrimento —es condición ineludible— de la clase trabajadora, por ende mayoritaria).

Cierto es que el Surrealismo se definía por su rechazo a toda coerción de tipo moral o estético, así como a toda regulación racional: «Afirmamos que la operación surrealista —nos dirá nuevamente Breton en el Segundo Manifiesto del Surrealismo— solamente podrá llevarse a buen término si se efectúa en unas condiciones de asepsia moral»¹³⁰. Consecuentemente, el humor negro supuso uno de los principales medios para lograr

¹²⁶ Vid. A. Breton: «El Surrealismo en sus obras vivas», *Manifiestos...*, p. 221.

¹²⁷ Ph. Audoin : «Le surrealisme et le jeu», en F. Alquié (dir.): *Entretiens...*, p. 463.

¹²⁸ A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *op. cit.*, p. 50.

¹²⁹ Vid. Novalis: «Poeticismos» (1798), en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 108. Sobre la nueva moral de Schlegel consistente en el reconocimiento del valor propio del individuo frente a los imperativos comunes de la norma universal, vid. N. Hartmann: *La filosofía del Idealismo alemán*, Tomo I, pp. 279-280.

¹³⁰ A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 161.

dichas condiciones, las cuales facilitarían al poeta su acceso al estado-límite de conciencia que propicia el *automatismo psíquico puro*¹³¹. Pero ello no obsta a que, en el fondo, toda actividad surrealista, incluso la más negativa, contenga un elemento de naturaleza moral. De hecho, uno de los conceptos vertebrales del Surrealismo (*le merveilleux*) suponía «la materialización de un símbolo moral en violenta oposición con la moral del mundo del que ha surgido...», según afirmó Aragon en 1930¹³². Tal como se infiere de las palabras de Breton en un escrito de 1923, la ideología surrealista se sustentaba sobre premisas de orden moral, sólo que dichas premisas en modo alguno obedecían a los preceptos y valores burgueses: «La cuestión moral me preocupa. [...] Tiene para mí el prestigio de mantener a raya la razón. [...] La moral es la gran conciliadora. Atacarla es también rendirle homenaje. Es en ella donde he encontrado siempre mis principales motivos de exaltación»¹³³. Entonces, ¿cómo conjugar la vocación moral del Surrealismo con el supremo ideal de la libertad?

Si desde el punto de vista moderno la creatividad humana (muy anterior a las clases sociales según se manifiesta espontáneamente en el niño y en las culturas primitivas) de ningún modo se limita a satisfacer meras necesidades residuales, excluidas de la praxis vital capitalista, sino que por el contrario se afirma en su propio impulso como germen de una actividad soberana y libre con respecto a las estructuras jerárquicas que, si bien condicionan relativamente la producción de las obras de arte, no la determinan, podremos de igual modo convenir que las utopías estéticas, aun pudiendo superponerse a las utopías sociales y viceversa, se distinguen de éstas por su relación mediata con respecto al desiderátum de una libertad sublimada: mientras que el arte pertenece al único dominio de su realización espiritual, la sociedad históricamente dada permanece como espacio de interferencias e intereses cruzados que la imposibilitan.

Sin duda, la libertad constituye el ideologema básico de la Modernidad, asumido estéticamente como punto de partida de una experiencia emancipadora: órgano ontológico de la Historia y acto epistemológico de la subjetividad¹³⁴. Sin embargo, la cuestión es en verdad compleja, ya que no pocos autores, seducidos por el *dictum* vital-revolucionario inherente a la idea de unir arte y vida, prefirieron distanciarse del excesivo asedio de pureza representado por las corrientes esteticistas de la «poesía pura», de «l'art pour l'art»

¹³¹ Vid. A. Breton: *Antología del humor negro*, p. 254.

¹³² L. Aragon: «La pintura desafiada» (1930), en A. González García *et al.*: *Escritos de arte...*, p. 386. Según este mismo autor, Dadá fue un «juicio moral», cuya imprecisión lo hacía incapaz de acomodarse a conceptos, pero en el que de algún modo terminaría gestándose el Surrealismo; vid. L. Aragon: *Una ola de sueños*, p. 59.

¹³³ A. Breton: «La confesión desdeñosa» (1923), *Los pasos perdidos*, p. 9.

¹³⁴ Vid. *supra* «1.2. Ironía y reflexión a partir del *Yo absoluto* de Fichte y Schelling».

o de la vanguardia más formalista. Sin embargo, esta nueva toma de posición no supuso el rechazo de una premisa incontrovertible desde el punto de vista del arte: la superioridad del hecho estético sobre la praxis. Según escribía André Breton en el «Manifiesto del Surrealismo» (1924), la palabra *libertad* es —por el concepto que designa— la única verdaderamente exaltante¹³⁵. De forma más liviana, el padre del Postismo afirmó que la libertad es «la cosa que más placer puede proporcionar a la persona», frase que, analizada en los términos freudianos asimismo digeridos por los surrealistas, significa que la libertad se alinea con el principio del placer en contraposición a las constricciones que comporta el principio de realidad¹³⁶. Así pues, libertad y realidad no llegan a tocarse del todo, sin que ello obste a que la poesía trabaje en aras de una ansiada síntesis. Esto tiene dos lecturas posibles: aquella según la cual todo anhelo de libertad se frustra con relación a las condiciones reales del hombre en el mundo (postura propia del pesimismo escéptico), y aquella otra por la que el hombre, «que sin razón queda intimidado ante el espectáculo de ciertos monstruosos fracasos históricos, goza aún —al decir del líder surrealista— de libertad para *creer* en su libertad. El hombre es dueño de sí mismo»¹³⁷. Pero, ¿cómo puede el poeta resolver esta nueva contradicción? Veamos.

En principio, la libertad se define por oposición a toda forma de servidumbre y de coacción, luego es un concepto negativo con valor de ruptura, expresión de un deseo de emancipación que implícitamente apunta a la destrucción de todo lo real. Según escribirá el francés en 1944 (justamente el año en que el proyecto postista comenzaba a cristalizarse), dicho concepto no debe reducirse a un mero *estado* de inmovilidad espiritual; por el contrario, nuestras aspiraciones a la libertad deben ser reinventadas incesantemente para que ésta pueda seguir oponiéndose a una servidumbre y una coacción ingeniosamente recreadas: «c'est pourquoi elle doit être conçue non comme état mais comme *force vive* entraînant une progression continuelle»¹³⁸. De ello se deduce que a cada proclamación ha de sucederle su propio cuestionamiento; a cada conquista, la destrucción de un reino en heredad (consustancialmente a la progresividad infinita de la poesía romántica, definida

¹³⁵ Vid. A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 16. A este respecto, es célebre el poema que Paul Éluard incluyó en *Poésie et vérité* (1942), obra inscrita en su etapa de compromiso comunista y de resistencia durante la II Guerra Mundial, una vez que sus desavenencias con el grupo surrealista motivaran su alejamiento en 1938; si bien, en este caso, no existe contradicción alguna entre sus dos militancias: «Liberté / Sur mes cahiers d'écolier / Sur mon pupitre et les arbres / Sur le sable sur la neige / J'écris ton nom // Sur toutes les pages lues / Sur toutes les pages blanches / Pierre sang papier ou cendre / J'écris ton nom // [...] Et par le pouvoir d'un mot / Je recommence ma vie / Je suis né pour te connaître / Pour te nommer»; P. Éluard: «Liberté», *Œuvres complètes (1913-1945)*, Vol. 1, pp. 1105-1107.

¹³⁶ Vid. E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 195.

¹³⁷ A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *op. cit.*, p. 161.

¹³⁸ *Id.*: *Arcane* 17, p. 115.

por Schlegel en los términos propios de la ironía). Y es que, por más que la libertad adquiera para el prisionero una significación muy concreta y positiva, su *esfuerzo de liberación* no coincidirá más que parcial y fortuitamente con la *lucha por la libertad*:

L'idée de liberté [...] est une idée pleinement maîtresse d'elle-même, qui reflète une vue inconditionnelle de ce qui *qualifie* l'homme et prête seul un sens appréciable au *devenir* humain. La liberté n'est pas, comme la libération, la lutte contre la maladie, elle est la *santé*. [...] La liberté, elle, échappe à toute contingence. La liberté, non seulement comme idéal mais comme créateur constant d'énergie, telle qu'elle a existé chez certains hommes et peut être donnée pour modèle à tous les hommes, doit exclure toute idée d'équilibre confortable et se concevoir comme *éréthisme* continu¹³⁹.

La poesía y el amor (igualmente como fuerzas vivas cuyo desarrollo trasciende las determinaciones sociales) son puestas al mismo nivel que la libertad, con la que dichos términos deben converger «sur le point moins découvert et le plus illuminable du cœur humain»¹⁴⁰ (léase *lo surreal*). La meta última no es socializar el arte, sino poetizar la vida y la sociedad, espiritualizar el mundo, regenerar la existencia.

Desde la perspectiva surrealista, la libertad sólo se alcanza después de un largo proceso de renunciaciones parciales, siendo el fin último la conciliación de ambos ideales: el supremo imperativo moral que el Surrealismo se impone es el solo disfrute de la libertad por sí misma¹⁴¹. Todo ello podría insertarse en la problemática expuesta por Schiller en *La educación estética del hombre* (1795), cuya tesis fundamental consiste en postular el impulso de juego como el destinado a superar la oposición entre los dos impulsos anteriores (impulso sensible e impulso formal) de que parte la dialéctica *instinto / razón* desarrollada por toda la filosofía kantiana. Sólo por medio de dicho impulso de juego el espíritu consigue librarse de las contricciones física y moral que lo atenazan, pero lo hace tomando como punto de partida lo sensible en lugar de la moral, realizando así un giro copernicano con respecto al de Königsberg: la verdadera libertad residiría antes en la «libertad de la sensualidad» que en la «libertad de la razón», lo cual supone la abolición —mediada estéticamente— de los controles coercitivos que la civilización habría impuesto a la sensualidad. Para Jung, la aplicación de dichas tesis traería consigo la «catástrofe de la

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 116-117.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴¹ A este propósito escribía Walter Benjamin en 1929: «Un concepto radical de libertad no lo ha habido en Europa desde Bakunin. Los surrealistas lo tienen. Ellos son los primeros en liquidar el esclerótico ideal moralista, humanista y liberal de libertad, ya que les consta que «la libertad en esta tierra sólo se compra con miles de durísimos sacrificios y que por tanto ha de disfrutarse, mientras dure, ilimitadamente, en su plenitud y sin ningún cálculo pragmático»; W. Benjamin: *op. cit.*, p. 57.

cultura» y, por último, la barbarie¹⁴². Sin embargo, parece que el propio Schiller —en interpretación de Marcuse— asumió y justificó este riesgo en la medida en que la devaluación de los valores impuestos por una cultura represiva debía conducir felizmente a una forma superior de cultura¹⁴³. Ello ilustra el modo en que las prácticas lúdicas surrealistas trascendieron la coerción moral a partir del irracionalismo, del erotismo, del humor y, en definitiva, de todo cuanto suscitara el desencadenamiento de las pasiones, merced al cual todos los valores serían arrasados en pos de una ulterior superación moral del hombre. «[La] libertad comienza donde nace lo maravilloso»: he aquí resumida —en palabras de Aragon— la verdadera moral del Surrealismo¹⁴⁴. Mas para poder alcanzar lo maravilloso, primero es necesario demoler los convencionalismos y atomizar las seguridades burguesas, incluidos los conceptos de lo posible y de lo real. La especial relación que el arte moderno mantiene con el ideal de las utopías no podría interpretarse adecuadamente sin tener en cuenta este radical criticismo cuya máxima expresión es la ironía romántica¹⁴⁵. Dirigida contra el fanatismo del espíritu pero también contra la nihilidad de la desilusión, el movimiento de vaivén que esta ironía describe simboliza el *modus* general del juego por el cual una moral superior (supermoralismo) sólo puede nacer de las ruinas de un perdido mundo.

No cabe ninguna duda, pues, de la existencia de una moral surrealista, como tampoco del hecho de que ésta debía emerger de una *desmoralización* sistemática¹⁴⁶. El humor negro se inscribía así en un *sistema de provocación y reto* mediante el que los surrealistas, poetas de la blasfemia y magnificadores del insulto, trataron de subvertir los

¹⁴² Vid. C. G. Jung: «Las cartas sobre la educación estética del hombre», «Sobre las ideas de Schiller en el problema de los tipos», en *Tipos psicológicos* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1954), pp. 82-152.

¹⁴³ Lo que Schiller pretendió plantear es que tales brotes de barbarie serían superados «conforme la nueva cultura se desarrollara, y que sólo un “salto” podría llevar de la vieja a la nueva cultura. [Así] la dirección del cambio hacia un orden no represivo está claramente indicada en su concepción estética»; Herbert Marcuse: *Eros y civilización* (Barcelona: Ariel, 1999), p. 181.

¹⁴⁴ L. Aragon: *op. cit.*, p. 62.

¹⁴⁵ «Las utopías del XVIII —apuntaba Octavio Paz— fueron el gran fermento que puso en movimiento a la historia de los siglos XIX y XX. La utopía es la otra cara de la crítica y sólo una edad crítica puede ser inventora de utopías; el hueco dejado por las demoliciones del espíritu crítico lo ocupan casi siempre las construcciones utópicas»; O. Paz: *La otra voz...*, p. 33-34.

¹⁴⁶ De especial interés resulta la encuesta «L'humour est-il une attitude morale?», publicada en la revista yugoslava *Nadrealizam danas i ovde* (*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*), nº 1, Belgrado, junio de 1931, y nº 2, enero de 1932. La «Introducción» a dicha encuesta, a cargo del surrealista serbio Radojica Živanović-Noe (1903-1944), puede leerse en el número especial *Amour-Humour* de la revista dirigida por Henri Béhar: *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, nº X (Paris : L'Age d'Homme, 1988), pp. 187-188. Luis Buñuel concedía una importancia capital a esta moral surrealista, cuya existencia no duda en afirmar de forma categórica; vid. Á. Pariente: *op. cit.*, pp. 352-353. Asimismo sobre esta cuestión, vid. S. Dalí: «Position morale du surréalisme», en *Oui 1. La révolution paranoïque-critique* (Paris: Denoël/Gonthier, 1971), pp. 149-154; también en su versión catalana, «Posició moral del surrealisme» (1930), recogido por J. Brihuega: *Manifestos, proclamas...*, pp. 179-183; y J.-E. Cirlot: «La ética surrealista», *Introducción al surrealismo*, pp. 328 *et seq.*

falsos valores heredados (éstos los cuales apenas disimulaban los peores servilismos). Precisamente aquí radica una de las funciones básicas que el humor negro importaba de la ironía, si admitimos con Berrendonner que dicha función es fundamentalmente *defensiva* con respecto a las «agresiones de naturaleza semiótica, o *sanciones*, que resultan del funcionamiento de las normas institucionales»¹⁴⁷. Consecuentemente, esto convierte a la ironía en «el último refugio de la libertad individual» contra las normas «de la racionalidad y de la decadencia pública»¹⁴⁸. Dentro del Surrealismo (como también en Dadá), toda mueca burlona se convertía en la máscara de un criticismo atroz¹⁴⁹.

Por su parte, Carlos Edmundo de Ory, en uno de sus aerolitos, también nos sugiere implícitamente la superioridad de una moral esencial revelada con respecto a una moral oficial adquirida: «Lo moral – no la moral», sentencia el gaditano¹⁵⁰. Pero el Postismo pronto se desmarcó del ardor combativo del Dadá y de la violencia y dignidad trágica del Surrealismo, pues su coloración moral y afectiva era la de un humorismo de conciliación que se postulaba como «expresión social y amor», en oposición —según sus miembros fundacionales— al *amoralismo* de los existencialistas¹⁵¹, pero también —insistamos en ello— orientada a la superación de la violenta insurrección del Dadá-Surrealismo.

2.2.6.2. Música y eurytmia

El Romanticismo y su posterior evolución simbolista otorgaron a la música una importancia decisiva, aprecio que se extiende también al periodo de las vanguardias históricas (si exceptuamos, tal vez, el Surrealismo)¹⁵². Es sabido que la vocación artística

¹⁴⁷ A. Berrendonner: «De la ironía», *Elementos de pragmática lingüística* (Buenos Aires: Gedisa, 1987), pp. 189.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 199.

¹⁴⁹ Por ello, Albert Camus (1913-1960) fundamentó la revolución surrealista en un nihilismo radical que debía hacer tabla rasa con la moral burguesa, un nihilismo que ya estuvo presente en Tzara y otros dadaístas: «Rebelión absoluta, insumisión total, sabotaje en regla, humor y culto de lo absurdo, el surrealismo, en su intención primera, se define como el proceso de todo, que se reanuda constantemente»; Albert Camus: «Surrealismo y revolución», *El hombre rebelde*, incluido en *Obras*, 3 (Madrid: Alianza, 1996), pp. 118-119. Las discrepancias de Breton con respecto a los juicios de Camus sobre la poesía fueron por otro lado notables, y no menos en lo que atañe al supuesto pesimismo surrealista; *vid. infra* «2.2.8.2. La negra efigie del pesimismo».

¹⁵⁰ C. E. de Ory: *Aerolitos*, p. 59.

¹⁵¹ E. Chicharro: «Tercer manifiesto del Postismo», p. 305.

¹⁵² *Cfr.* P. Aullón de Haro: *La poesía en el siglo XX...*, pp. 102-103. Sobre la relación de la poesía romántica con la música, *vid.* Manuel Maldonado Alemán: «Poesía y música en el Romanticismo alemán», en Juan Antonio Pacheco & Carmelo Vera Saura (eds.): *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias*

de E.T.A. Hoffmann (1776-1822) —sirva esto como apunte anecdótico— fue antes y más intensamente musical que literaria. Tanto es así que el joven romántico, en honor a Mozart, cambiaría su tercer nombre de pila (Wilhelm) por el de Amadeus. Aunque el valor estético preponderante que adquirió la música durante el primer Romanticismo alemán se concretó en la figura de un amigo íntimo de Tieck, el berlinés Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), a quien le corresponde el mérito de realizar los primeros esbozos de una teoría musical del arte romántico. A propósito de la dimensión melódica de la lengua, que toma prestada de la música su fuerza divina, Wackenroder creyó vano todo esfuerzo por dar una expresión fiel a los sentimientos. Para el poeta, los sonidos de las palabras se convierten por sí solos, sin el auxilio del contenido, en objeto de su exaltación: «Venez, sons, attirez-moi et délivrez-moi de cet effort terrestre et douloureux qui tend vers les mots, enveloppez-moi de vos rayons innombrables dans vos nuages d'or et élevez-moi jusqu'à l'antique étreinte du ciel, qui aime toute chose !»¹⁵³. En esta misma línea, Novalis elevó la música a la categoría de modelo supremo de la poesía y el arte románticos en función de su carácter antimimético, es decir, de su autonomía respecto al mundo de las apariencias:

En ninguna parte mejor que en la música descubrimos que sólo el espíritu poetiza el objeto, las modificaciones de la materia; y que lo bello, objeto del arte, ni nos es dado ni se encuentra ya en la apariencia. [...] El músico toma de sí mismo la esencia de su arte: ni la más leve sospecha de imitación puede alcanzarle¹⁵⁴.

Dicho arte consiste, pues, en el *libre juego con la forma*, independientemente de las exigencias miméticas de la representación ligada a objetos extraestéticos¹⁵⁵. En el arte musical, forma y fondo son hasta tal punto indisociables que el contenido anímico se disuelve en una «pura dinámica sensible»¹⁵⁶. Por tanto, la poesía aspira a convertirse en

(Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998), pp. 51-68. Sobre la relación del Simbolismo con la música, vid. Ana Balakian: *El movimiento simbolista. Mallarmé y el cenáculo simbolista* (Madrid: Guadarrama, 1969), pp. 93-125.

¹⁵³ Ap. Ricarda Huch: *Les Romantiques allemands* (Paris: Bernard Grasset, 1933), p. 92. Asimismo, vid. E. Behler: «Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo», en *Anuario filosófico*, vol. 29, n° 54, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1996, pp. 21-40. También pueden consultarse los textos críticos de W. H. Wackenroder: *Scritti di poesia e di estetica* (Firenze: Sansoni, 1967). Para un acercamiento a los representantes del primer romanticismo musical, véase el trabajo de Barbara Naumann: *Musikalisches Ideen-Instrument: das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik* (Stuttgart: J. B. Metzler, 1990).

¹⁵⁴ Novalis: *Fragments*, seguidos de *Los discípulos en Saïs* (Buenos Aires: El Ateneo, 1984), p. 85. Vid. *infra* «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna».

¹⁵⁵ N. Hartmann: «El libre juego con la forma», *Estética*, p. 134.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 298. Sobre este tema, remito al artículo de Gustavo Cataldo Sanguinetti: «La música como metafísica: Hegel y las concepciones románticas de la música», en AA.VV.: *El fondo de la historia: Idealismo, Romanticismo y sus repercusiones. Actas del Congreso (1 de noviembre de 2010, Getafe, Madrid)*

música en la medida en que priva las palabras de toda función denotativa (tal como sucede en las obras propiamente postistas). Con todo, para Schlegel la música no se reduce a un *mero lenguaje de la sensación*; muy al contrario, es capaz de crear su propio texto a partir del desarrollo alegórico de un tema susceptible de múltiples variaciones tonales (incluso sirviéndose de la disonancia, como se verá en la obra de Felix Mendelssohn [1809-1847] y, llevada al extremo, en el dodecafonismo de Schönberg¹⁵⁷), «de modo parecido a como lo hace el objeto de reflexión en una serie de ideas filosóficas»¹⁵⁸. Por tanto, la libre movilidad del espíritu musical ilustra en gran medida la original fluidez del *lenguaje universal* que la ironía romántica aspiraba a construir según la indisoluble unión de poesía, filosofía y música (sin descartar otras artes)¹⁵⁹. Desde entonces la música adquiere una importancia que será decisiva en la conformación de la estética simbolista, elocuentemente sintetizada en el verso de Paul Verlaine (1844-1896) que muchos asumirán como estandarte de la nueva poesía: «De la musique avant toute chose»¹⁶⁰.

Ya en el período de vanguardias, cuando sobreviene el cansancio de las formas decimonónicas y la extravagancia se convierte en una premisa autoexigida, los futuristas realizarán numerosas investigaciones acerca de las posibilidades rítmicas de los ruidos, muy en la línea del maquinismo propio de la escuela italiana (*Manifiesto de los músicos futuristas*, 1910, *La música futurista*, 1912, o *La destrucción de la cuadratura*, 1912, todos ellos de Balilla Pratella, así como *El arte de los ruidos*, 1913, de Luigi Russolo, son los documentos más destacados); si bien, tampoco olvidaron las potenciales aplicaciones de la música a la poesía, especialmente en lo que se refiere a la identificación de *enarmonía* y verso libre¹⁶¹. Los dadaístas, que también gustaron de la experimentación acústica y de ruidos, se declaraban admiradores de la tierna ironía musical de Erik Satie

(Madrid: Universidad Carlos III, 2012), pp. 31-39. Puede consultarse la versión electrónica en <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/14674>

¹⁵⁷ Vid. *infra* «3.3.4. El enderezamiento postista y la poesía permutatoria de Cirlot».

¹⁵⁸ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 188.

¹⁵⁹ «Pues nada hay más bello en el mundo que la unión de poesía y música»; *id.*: «Sobre la incomprensibilidad», *op. cit.*, p. 235. En virtud de la afinidad profunda que muestran todas las artes desde el punto de vista romántico, Schlegel sugiere la relación sinestésica (más tarde repetida en Breton, según veremos) cuyas sensaciones aisladas remiten metonímicamente a la pintura y a la música: «La poesía es música para el oído interior y pintura para el ojo interior; pero se trata de una música atenuada y de una pintura difuminada»; *ibid.*, p. 96. Cfr. *ibid.*, pp. 140 y 187-188. Glosa a este respecto Daniel Innerarity: «La música es el ideal de la escritura irónica, el lenguaje universal. [...] La música es la verdadera patria de la ironía»; D. Innerarity: «La ironía romántica y su crítica hegeliana», *Hegel y el romanticismo*, p. 191.

¹⁶⁰ P. Verlaine: Paul Verlaine: «Art poétique», *Jadis et naguère* (1884), en *Paul Verlaine* (Tournai [Bélgica]: Renaissance du Livre, 2004), p. 6.

¹⁶¹ Vid. Balilla Pratella: «Manifiesto de los músicos futuristas», en F. T. Marinetti: *Manifiestos y textos futuristas*, pp. 204-217; Luigi Russolo: «El arte de los ruidos», en *Sin Título*, n° 3, Cuenca, 1996, pp. 8 *et seq.* También, puede consultarse el interesante estudio de Mario Verdonesi: «La destrucción de la cuadratura», *Qué es verdaderamente el Futurismo* (Madrid: Doncel, 1971).

(1866-1925), alma mater del grupo de compositores cubistas *Les Six*¹⁶². Quizá en alusión a estas llamativas experimentaciones puedan enmarcarse los versos de Chicharro: «Quiero escuchar los ruidos espesamente horrísonos/ que a música me suenan...»¹⁶³.

Como prueba de los difusos pero innegables vestigios lorquianos, el padre del Postismo reconoció en la música y el canto jondo ciertos elementos por completo afines al «mundo verdaderamente poético [...] que ha hecho su aparición en Francia en el segundo cuarto de siglo», preferentemente en la figura del surrealista Max Ernst¹⁶⁴. En tal sentido, Chicharro atribuye a la estética surrealista un apego hacia determinadas cualidades rítmicas y sonoras que los sectores menos avisados de la crítica literaria en España han insistido en negarle. Sépase que, ya en fechas muy tempranas, el escritor veintisietista César Muñoz Arconada (1898-1964) redactó un artículo de gran interés crítico sobre el superrealismo musical¹⁶⁵. Pese a todo, la música —y su equivalente corporal, la danza— recibieron generalmente escasa atención por parte de los miembros prioritarios del Surrealismo francés, quienes optaron por privilegiar otras expresiones creativas (el cine —descuidado por los postistas— y, sobre todo, la pintura)¹⁶⁶. Según Casanova de Ayala, fue esta dimensión lingüístico-musical, «encauzadora del fenómeno surreal y automático», el único rasgo original del Postismo con respecto al Surrealismo¹⁶⁷. De ello se deduce que los postistas coincidían con los Surrealistas en uno de sus fines característicos, pero no en los medios dispuestos para alcanzar tales fines, ya que privilegiaron la dimensión verbo-auditiva del lenguaje como catalizador de lo irracional creativo, por encima incluso del elemento visual de la imagen surrealista.

¹⁶² Vid. David Christoffel: «Les Contre-coups parodiques de l'ironie de Satie», en *Texte: Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 35-36, dedicado al tema *Ironie / Parodie I (réflexions théoriques)*, Toronto, 2004, pp. 199-233. Dicho grupo estaba también integrado por Darius Milhaud (1892-1974), Georges Auric (1899-1983) o Francis Poulenc (1899-1963). Vid. T. Tzara: «Notes d'Europe», en *Œuvres complètes*, p., 610 ; C. W. Bigsby: *op. cit.*, p. 29 ; y Sébastien Arfouilloux: «La musique dans trois poèmes surréalistes», en H. Béhar (ed.): *Chassé-croisé Tzara-Breton*, número especial de la revista *Mélusine...*, n° XVII, pp. 133-134.

¹⁶³ E. Chicharro: «La túnica sangrienta», en *Tetralogía*.

¹⁶⁴ *Id.*: «¡Poetas! ¡Poetas! ¡Poetas! ¡Qué seres tan extraños!», en *La Estafeta Literaria*, n° 14, p. 7.

¹⁶⁵ Vid. César Muñoz Arconada: «Hacia un superrealismo musical», *Alfar*, n° 47, La Coruña, febrero de 1925, pp. 22-28 [edición facsímil a cargo de César Antonio Molina (La Coruña: Nos, 1983)]. Aparece ampliamente reseñado en P. Ilie: *Los surrealistas españoles*, pp. 27-31.

¹⁶⁶ El epígono surrealista André Thirion (1907-2001) relató una anécdota acerca de la actitud desdeñosa de Breton (y de su ignorancia) hacia la cultura musical; vid. J. L. Giménez-Frontín: *op. cit.*, p. 32. Consciente de ello, Carlos Edmundo de Ory afirmaba: «Este amor hacia la música, el ritmo y la euritmia no lo comparte con el Surrealismo. Breton detesta la música, y los Manifiestos del Surrealismo ni por asomo aluden al arte de la musa Euterpe»; vid. C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», *Las patitas...*, p. 174.

¹⁶⁷ F. Casanova de Ayala: «Anecdótico y teoría del Postismo», en J. Pont: *El Postismo...*, p. 545. También en esta línea se pronuncia Polo de Bernabé, al encontrar en la exploración de ritmos, rimas, metros y sonidos —destinada a la liberación del subconsciente— los verdaderos principios de la poesía postista. Vid. J. M. Polo de Bernabé: «La vanguardia española de los años 40 y 50: El postismo», p. 403.

Las causas de dicha desatención por parte del movimiento francés no deben buscarse en ninguna supuesta insuficiencia de la música ni en la precariedad de conocimientos musicales por parte de Breton —desinterés que comparte con autores del XIX como Alphonse de Lamartine (1790-1869), Honoré de Balzac (1799-1850) o Víctor Hugo (1802-1885)—, sino en el hecho de que la naturaleza misma de la musa Terpsícores amenazaba con volver irrisorios los meritorios esfuerzos de las demás artes por alcanzar los ideales de expresión del Surrealismo¹⁶⁸. Para Cirlot, la idea de esta inadaptabilidad de la música a los métodos y fines surrealistas parte de la identificación schopenhaueriana de la música con la voluntad, lo que resulta difícil de asimilar al principio de automatismo. El especial estado receptivo que las diversas técnicas surrealistas pretendían propiciar se define por una apertura al subconsciente, la cual hace posible la anamnesia de un perdido *yo* (un *yo* que, por lo demás, no coincide con el *yo soy* de los racionalistas, sino con el *sí mismo* de la teoría romántica o, a lo sumo, con el *id* del Psicoanálisis freudiano). En tal sentido, resulta revelador que los medios concretos para esta disolución del *yo* racional fueran el automatismo, el sueño, el amor, el humor negro, los juegos dialécticos, el azar objetivo, la intervención en la vida mítica e incluso el uso puntual de estupefacientes, pero en modo alguno la música¹⁶⁹.

Cierto es que muchas otras voces autorizadas han coincidido en la importancia de lo musical en cuanto que momento subjetivo de la lírica¹⁷⁰. Por ello, lo que verdaderamente incompatibiliza el ideal musical con los anhelos del Surrealismo reside, en mi opinión, en la inadaptabilidad de aquél a la especial fenomenología del *objeto* surrealista. En principio, la indiferencia conceptual del signo musical y su autoreferencialidad absoluta,

¹⁶⁸ Cfr. François-Bernard Mâche: «Surréalisme et musique, remarques et gloses», en *Nouvelle Revue Française*, nº 264, París, diciembre de 1974, pp. 34-49. Un surrealista *sui generis* como Cirlot, con profundos conocimientos musicales, enfatizaba este detalle: «de todas las cosas de las que el surrealismo ha prescindido, ninguna tan importante, a nuestro modo de ver, como la música»; J.-E. Cirlot: «La renuncia a la música», *op. cit.*, p. 233.

¹⁶⁹ Afirmaba el autor del Manifiesto del Surrealismo: «nosotros [...] en nuestras obras nos hemos convertido en los sordos receptáculos de tantos ecos, en [...] modestos *aparatos registradores*»; *vid.* A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifestos...*, p. 35. Para ser exactos, no es que el surrealismo sea nolitivo o propugne la disolución de la personalidad psíquica; sin embargo, sí propende a la *espera* —atenta— del fenómeno que objetive el azar fecundado por nuestro deseo. Leiris define esta espera como: «Receptividad con respecto a lo que aparece como si nos fuera dado sin que lo hayamos buscado»; *vid.* Michel Leiris: *La literatura considerada como una tauromaquia* (Barcelona: Tusquets, 1975), p. 18. Para Durozoi & Lecherbonnier: «La sensibilidad, agudizada por sus resultados casi alucinadores, se sitúa en estado de *espera*, de escucha, de acecho»; *vid.* G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *André Breton...*, p. 27.

¹⁷⁰ Este aspecto hace conjugable la música con el concepto de ironía romántica; *vid.* S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, p. 324. Del mismo modo, según Edgar A. Poe en su *Philosophy of Composition* (1846), la poesía sería una expresión verdaderamente musical, por lo que adquiere los atributos de la indefinición, de lo vago y de lo espiritual; *vid.* E. A. Poe: *Filosofía de la composición*; seguido de *El principio poético* (San Lorenzo del Escorial: Libros C. de Langre, 2002).

aparentemente ajena a toda representación, lo incapacitaría a la hora de emprender la gran revolución cognoscitiva que el Surrealismo preconizaba. Así, por tanto, en el poema típicamente surrealista, la *semiosis introversiva* del signo verbal, merced a la cual el lenguaje no puede ser comprendido más que en función de sí mismo, debía pasar a un segundo plano, o bien, como veremos más adelante, operar en favor de los procesos de simbolización. Para un hegeliano como Breton, la poesía se situaba por encima de las demás artes en la medida en que en ella adquiere mayor presencia la imagen mental por la que el objeto se hace patente, contrastando así con la pura inmanencia del signo musical. Según el adalid del Surrealismo, la representación interior, o sea, *la imagen presente en el espíritu*, es «el único elemento exterior del que ningún arte puede prescindir»¹⁷¹, mientras que la música se reduce a «un juego de sonoridades —comenta Durozoi— bien combinadas con unas cuantas vaguedades por expresar (emociones, ideas, escribe él), pero cuya gran carencia es no tener nada que *manifestar*»¹⁷².

En todo caso, disiento de la hipótesis de Cirlot según la cual uno de los motivos principales de las reticencias que Breton mostraba hacia la música sería la asimilación de ésta al espíritu festivo, a la celebración ecuménica y a un sentimiento de alegría primitiva y dionisiaca que el Surrealismo, por su pesimismo inherente, nunca asimilaría, prefiriendo, por el contrario, entregarse a lo espacial y transitorio en lugar de a la música y a la idea de inmortalidad¹⁷³. Quizá tenga más razón Arfouilloux cuando interpreta esta falta de estima musical de acuerdo con las circunstancias en las que la doctrina del movimiento debía fortalecerse y buscar asideros ideológicos estables y unánimemente solidarios con los fines revolucionarios del Surrealismo¹⁷⁴. Pero aquello que resulta decisivo en la preferencia por la poesía sobre las demás artes y que, a su vez, explica la postergación de la música con respecto a éstas es —desde nuestro punto de vista— la insignificación del objeto y la indefinición que en ella existe de la relación dialéctica concreta entre los elementos inmediatamente dispares de la realidad que, por el contrario, la imagen poética reúne súbita y *etincelantemente*. De ello se infiere que la música no niega la exterioridad de la realidad ni el principio de particularidad extrema, sino que, sencillamente, se sitúa al margen de toda representación específica y, por tanto, no puede contribuir a la crisis del objeto y a la

¹⁷¹ A. Breton: «Situación surrealista del objeto», *op. cit.*, p. 186.

¹⁷² G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *op. cit.*, p. 14 (el énfasis es mío). Vid. también A. Breton: «Signe ascendant» (1947), *La Clé des champs*, pp. 92 et seq.

¹⁷³ Cfr. J.-E. Cirlot: *op. cit.*, p. 237. Para un estudio sobre el origen de la comedia en los ritos celebrados en honor a Dionisios, vid. Francis McDonald Cornford: *The Origin of Attic Comedy*, ed. Theodore H. Gaster (Gloucester: Peter Smith, 1968).

¹⁷⁴ Vid. S. Arfouilloux: «La musique dans trois poèmes surréalistes», en H. Béhar (ed.): *op. cit.*, pp. 134-135.

ulterior superación de las oposiciones formales del pensamiento racionalista que constituyen el primer y segundo momento de la mencionada revolución cognoscitiva que el Surrealismo aspiraba a consumir¹⁷⁵.

Sea como fuere, lo que sí parece claro es que, por contraste, en el ámbito español existía una familiaridad manifiesta entre vanguardia y música, especialmente visible en el creacionismo de Gerardo Diego¹⁷⁶. Ello desmiente la supuesta divergencia entre la estética postista y los ismos anteriores a la Guerra Civil con relación a este punto, máxime teniendo en cuenta que el juego eurítmico del Postismo trató de desarrollar la revolución musical modernista de la que partieron los segundos¹⁷⁷. Ya sabemos que el Modernismo ejerció en nuestros poetas del primer tercio del siglo XX un dilatado influjo, razón por la que se ha querido particularizar la vanguardia poética española por su marcada tendencia rítmica y sonora, en detrimento del interés hacia el plano visual que caracterizó a cubistas, futuristas y dadaístas¹⁷⁸. Si el Ultraísmo se presentó como un ultra-modernismo, el Postismo se postulaba como un post-Surrealismo que, lejos de alzarse contra la herencia modernista, se nutrió y tomó impulso de ella. En efecto, los inicios artísticos y literarios de los dos postistas fundacionales estuvieron profundamente marcados por el influjo directo de sus padres (poeta y pintor modernistas, respectivamente), lo que sin duda dejó una impronta indeleble en ellos y marcó en gran medida la orientación estética del Postismo¹⁷⁹. De sus primerizas composiciones, escribirá Ory:

Saliendo de las yemas de mis dedos la música rasa del papel. [...] Yo saludo en bloque toda mi prehistoria rimadora: la preobra poética fechada en Cádiz: 1937-1942, ¿cómo renegar de ella? Yo era un verleniano precoz, como impresionista

¹⁷⁵ Vid. *infra* «2.2.7. La imagen poética y el juego de palabras».

¹⁷⁶ Vid. P. Aullón de Haro: *op. cit.*, pp. 143-144.

¹⁷⁷ Vid. R. de Cózar: «Postismo y Surrealismo...», en J. Pont (ed.): *Surrealismo...*, p. 241.

¹⁷⁸ Vid. *ibid.*, pp. 239-240; y *supra* «2.2.4. Polémica en torno a un Surrealismo español».

¹⁷⁹ Eduardo de Ory (1884-1939), padre de Carlos Edmundo y amigo epistolar del máximo representante del modernismo hispánico, el nicaragüense Rubén Darío, así como de los españoles Salvador Rueda (1857-1933) o Manuel Reina (1856-1905), entre otros, fue un autor y biógrafo cuya obra giró en torno a dicho movimiento estético. Fundó en Cádiz la Academia Hispanoamericana, mantuvo relación epistolar con representantes del modernismo hispanoamericano como Amado Nervo, Gutiérrez Nájera o Santos Chocano, y fue un asiduo de la tertulia del cónsul cubano Luis Bas; vid. M. Ramos Ortega: «Poesía primera y antecedentes», en *RevistAtlántica*, n° 27, 2004, p. 13-14. Fue asimismo el responsable de una antología de la poesía modernista, compuesta de extravagancias literarias, en la que se recogen composiciones comprendidas entre los años 1890 y 1936; vid. E. de Ory: *Rarezas literarias* (Cádiz: M. Cerón, 1930-1940). Cfr. R. de Cózar: «Eduardo de Ory», *Poesía e imagen*, pp. 356-357; y Jesús Fernández Palacios: «Evocaciones de un trágico feliz», prólogo a C. E. de Ory: *La memoria amorosa* (Madrid: Visor, 2011), pp. 10-11. Véase a este respecto, M. J. Ramos Ortega: «Ory (Génesis): la biblioteca modernista», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, n° 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 5-7. Menciónese también la edición antológica sobre la poesía modernista que realizó uno de los destacados postistas de segunda hora; Á. Crespo (selec. y estudio): *Antología de la poesía modernista* (Tarragona: Tarraco, 1980).

de sonos y de imágenes. *De la musique avant toute chose...* Pese a la esquizofrenia de aquel idealismo vespertino de sendas, sombras y pájaros y su brocado tropológico, el instinto rítmico dominante con vertía los motivos en terca musicalidad vaporosa. ¿Literatura o alma? Sólo poesía-música¹⁸⁰.

Es decir, que en el origen modernista de la poesía carloedmundiana la musicalidad del verso estimula el juego de imágenes, del mismo modo que más tarde la euritmia postista será la catalizadora del irracionalismo poético-imaginal vanguardista: el Postismo, por tanto, no significó para Ory un cambio brusco de orientación poética, sino el desarrollo natural de un estilo propio que reproducía la evolución de la poesía española de las primeras décadas del siglo XX. El gusto por las sonoridades modernistas se percibe, por ejemplo, en la profusión de palabras esdrújulas que enfatizan los aspectos rítmicos del poema (característica también de las obras ultraístas):

El ánfora, la cítara, el espejo¹⁸¹

el óvulo y el ósculo y el óbolo¹⁸²

Sigo enviándote mecedoras,
cuídalas, límpialas, pómpalas,
góndolas, lámparas, ordéñalas¹⁸³

entre madreporas, tubíporos y actíneas¹⁸⁴

abismáticos solícitos ofreciéndonos la copa¹⁸⁵

ínsulas ménsulas péndulas vírgulas pan
muérdago lúpulo tímidos vándalos y oro,
cuéntalas dámelas tráemelas piénsalo en fin¹⁸⁶

tañendo su dulcémele dormíase¹⁸⁷.

En el caso del Postismo, comprobamos que esta extrañadora acumulación de proparoxítonas, menos naturales para el oído castellano, que tiende por lo general al

¹⁸⁰ C. E. de Ory: «Prólogo» a *Poesía primera (1940-1942)* (Cádiz: Fundación Municipal de Cultura / Cátedra «Adolfo de Castro», 1986), p. 7.

¹⁸¹ E. Chicharro: *Música celestial*, p. 42.

¹⁸² *Ibid.*, p. 67.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁸⁷ C. E. de Ory: «Himno a un poeta», en *Poesía abierta*, p. 37-38; y en *Metanoia*, p. 140.

paroxítono (pudiendo también adaptarse a una gran cantidad de palabras oxítonas), cumple una función lúdica y humorística¹⁸⁸.

No cabe duda de que el Postismo fue una de las escasas vanguardias que postuló lo musical como valor estético-poético en un sentido auténticamente programático. Siendo las palabras y los tonos (junto al gesto) los *medios naturales* de la expresión estética a través de los cuales el hombre revela exteriormente su interior, el ritmo es la forma común a las tres artes (la poesía, la música y la danza, respectivamente) fundamentadas en dichas acciones, de lo que se colige la unidad originaria de la que aquéllas proceden, tal como fuera establecido por August W. Schlegel en unas lecciones dictadas a principios del siglo XIX a propósito de una *historia natural de las artes*¹⁸⁹. Ciertamente es que el *ritmo* es una ley exterior de la forma impuesta a la materia originaria de la poesía (el *lenguaje*), del mismo modo que un tercer elemento, la *mitología*, significa la «organización que el espíritu poético se forma a partir del mundo elemental y a través de cuyo médium y con cuyos órganos contempla y comprende todos los demás objetos». Ahora bien, continúa argumentando el joven romántico, ni la armonía sonora de los versos ni la capacidad figurativa de la expresión (que incluye todo el complejo proceso de simbolización) son un mero adorno superficial, «un refinamiento de la fantasía o sensibilidad ociosas y ávidas de placer», sino que, por el contrario, «el uso de estos medios procede del interior a partir de la esencia de la poesía y [...] de este modo es determinado con necesidad»¹⁹⁰. Por tanto, ritmo e imagen son estímulos propios que obedecen a un mismo impulso originario. Curiosamente, en el Segundo Manifiesto del Postismo, la música es considerada «postista por definición», aun siendo la poesía el «*medio* de expresión más *natural*» (el énfasis es nuestro) de dicha vanguardia. Este *elogio de la música* (usamos aquí una expresión de Ory) supuso un relativo distanciamiento con respecto al Surrealismo, principalmente en torno a dos principios capitales e interdependientes de la teoría estética postista: la *euritmia* y la *euforia*¹⁹¹. Según el ya mencionado Rudolf Steiner, padre de la Antroposofía, todo lenguaje podrá tener carácter poético-artístico únicamente en la medida en que está configurado «sea de forma plástica y pictórica, sea de forma musical» (al Surrealismo le

¹⁸⁸ Tal como nos dice Sastre, la aparición masiva de esdrújulas en un limitado número de versos o frases genera por sí mismo un efecto cómico, si no irritante; *vid.* A. Sastre: *op. cit.*, p. 163. Sobre los juegos verbales del postismo en la línea de la experimentación vanguardista, *vid. infra* «3.3.3. Aproximación a una poética del juego».

¹⁸⁹ A. W. Schlegel: *Lecciones sobre la literatura y el arte* (1801-1802), en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *op. cit.*, pp. 437. Sobre la importancia de la dimensión primitiva de la poesía vanguardista, *vid. infra* «2.2.10.2. Primitivismo e infancia».

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 439-440.

¹⁹¹ *Vid.* J. Pont: *El Postismo...*, cit. 33 a pie de pp. 112-113.

correspondería la primera opción y al Postismo la segunda)¹⁹². En idénticos términos a los del austríaco, Ory aludía a la posibilidad de síntesis de ambos poderes de sugestión (el de la imagen y el del ritmo) a propósito de cuatro escultores de principios de los años cincuenta¹⁹³. Y es precisamente en función de esta hegemonía plástica y musical como aparece el concepto de *euritmia* (literalmente traducido como «buen ritmo») con que Steiner definía una forma especial de arte en la que el poeta podría derramar su impulso espiritual¹⁹⁴. Quizá la formulación de este concepto fuera entonces novedosa, pero no así el concepto mismo. Retrotrayéndonos a la Antigüedad clásica, sabemos que Marco Vitruvio (siglo I a. C.) distinguió entre *simetría* y *euritmia*, definiendo ésta como la adecuación de las proporciones objetivas a las exigencias subjetivas de la visión, es decir, como «aquel efecto agradable, que resulta de la facilidad que se experimenta en el abrazar el aspecto de un edificio entero y de sus partes»¹⁹⁵. Lo que el concepto vitruviano de euritmia pone de manifiesto es que, al menos en las obras artísticas, nunca el todo equivale mereológicamente a la suma de sus partes, debiendo dominar en aquéllas un principio de adecuación recíproca entre los diversos detalles que la componen. Ya en la Modernidad, Baudelaire apelará al término «euritmia» para designar el estado ideal de la sugestión poética, una armonía poética del carácter: «Eurythmie du caractère et des facultés»¹⁹⁶. No resulta ocioso comentar que, en un artículo de hace algunos años, Judith Spencer atribuye al poeta francés una *euritmia paradójal* (encarnada en la metáfora de la bailarina) que dicha autora no duda en relacionar con la ironía romántica de Schlegel¹⁹⁷. Respecto a esta *arquitectura cinética* de la danza, cabe citar asimismo el método *eurhythmics* de aprendizaje y experimentación de la música a través del movimiento, desarrollado por el

¹⁹² Rudolf Steiner: *Euritmia. Lenguaje visible del alma* (Madrid: Editorial Rudolf Steiner, 1992), p. 21. Asimismo: «el poeta no debe pretender expresar el espíritu a través del lenguaje, sino dejar que el espíritu fluya en el lenguaje, o sea manifestarlo en lo pictórico y musical del lenguaje»; *ibid.*, p. 80.

¹⁹³ C. E. de Ory: «Cuatro escultores actuales. Ferrant, Ferreira, Serra, Oteyza», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1951, pp. 69-70.

¹⁹⁴ R. Steiner: *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁵ «Tiene lugar tal efecto, cuando las partes de la obra están en relación entre sí, esto es la altura con el ancho, el largo con la profundidad, y que todas correspondan al conjunto de la simetría o proporciones generales». Vid. Marcus Vitruvius Pollio: *De architectura libri decem*, lib. I, cap. II; ap. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy: *Diccionario de arquitectura. Voces teóricas* (Buenos Aires: Nobuko, 2007), s. v. «Euritmia (eurythmie)». Asimismo sobre este concepto en relación con la categoría de *apertura* de la obra artística de la que se infiere la idea de un juego objetivo-subjetivo, vid. U. Eco: *Obra abierta* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1992), p. 75.

¹⁹⁶ Ch. Baudelaire: *Fusées* (1851), en *Œuvres complètes*, Vol. I, p. 1256.

¹⁹⁷ Vid. Judith Spencer: «L'eurythmie paradoxale: la métaphore de la danseuse comme allégorie esthétique chez Baudelaire», en *Études littéraires*, vol. 29, nº 1, Presses de l'Université Laval, Québec (Canadá), 1996, pp. 71-81.

suizo Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), coetáneo de Steiner¹⁹⁸. Y probablemente inspirado en la alegoría estética de Baudelaire, el vanguardista catalán Joan Salvat-Papasseit (1894-1924) escribía en un temprano artículo programático de 1919, titulado «Concepto de poeta» (1919), estas palabras (a mi entender dotadas de un inequívoco aire nietzscheano): «El ritmo de una Vida [...] puede ser solamente una danza, la euritmia es diversa en la danza, y guardiana de inmutables destinos. Y una filosofía puede ser ordenada gracias a la danza»¹⁹⁹. En este mismo texto, su autor alude a los principios que han de regir la vida del poeta (al que identifica con la figura del vate o adivino), y lo hace en idénticos términos a los que más tarde emplearán los postistas con relación a ciertas categorías fundamentales: entusiasmo, optimismo (en el amor y en el dolor), trasgresión (no epatante), alegría y gozo, así como impulso de trascendencia, sinceridad, etc. No parece excesivamente aventurado pensar que los postistas pudieran haberse inspirado en este texto, con lo que se estrecha su vinculación al estado de espíritu que alumbró las primeras vanguardias españolas (uno de cuyos más ilustres cultivadores, el surrealista Salvador Dalí, también mencionó esta palabra-llave del Postismo —recordémoslo— en un poema en prosa de 1927 dedicado a su amigo Lorca, asociándola a la metrópoli moderna y al humor de Keaton)²⁰⁰.

Tampoco se trataba de una palabra desconocida al otro lado del Atlántico. Así, por ejemplo, la encontramos en un poema del colombiano León de Greiff (1895-1976) fechado en 1921, yuxtapuesta a la palabra «euforia» y en correlación con la de «ironía»:

Canción del día fariseo, filisteo,
 canción del día burgués:
 canción del día Pero Grullo
 y La Palice...
 ¡Ironía, ironía, hirsuto Orfeo!
 ¿no lo ves?:
 el día es todo euforia, euritmia, luz, arrullo!:

y yo tan solo, y yo tan solo y gris...²⁰¹

¹⁹⁸ Vid. Émile Jaques-Dalcroze: *The eurhythmics of Jaques-Dalcroze* (London: Constable & Company Ltd., 1912). En este sentido, la euritmia se define como «la armonía de las relaciones entre el espacio y el tiempo, a través del movimiento, utilizando el mínimo de fuerza y de energía física»; vid. Étienne Souriau: *Diccionario Akal de Estética*, (Madrid: Akal, 1990), s. v. «Artes del espacio y del tiempo (rítmica y danza)».

¹⁹⁹ Vid. Joan Salvat-Papasseit: «Concepto de poeta», en X. González Gómez: *Manifestos...*, pp. 66-67.

²⁰⁰ S. Dalí: «San Sebastián», recogido por R. Santos Torroella: *«Los Putrefactos» de Dalí y Lorca...*, p. 59.

²⁰¹ León de Greif: *Obra poética*, tomo I (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004), p. 565.

Tanto por sus rimas consonantes (La Palice, que se lee «*la palís*», designa hoy una población y comuna francesa situada en el distrito de Vichy: Lapalisse) como por su ironía verbal aparentemente intrascendente o por los recursos lúdicos del lenguaje que emplea su autor (anáfora, reduplicación, parofonía...), la poética en que dicha composición se inserta no difiere esencialmente de la cultivada por los postistas.

Asimismo, en 1924, el vanguardista checo Karel Teige (1900-1951), próximo al Surrealismo bretoniano, redactó el Manifiesto del Poetismo, donde mencionaba expresamente la euritmia steineriana con relación al libre juego de los movimientos corporales, tomado como modelo de autonomía artística:

La *danza libre*, poesía dinámica corporal autónoma, independiente de la música, de la literatura y de las artes plásticas, abriendo el camino a la sensualidad, al arte de los cuerpos geniales, la más física sin embargo la más abstracta, cuyo médium es un cuerpo tangible, de carne y de sangre; este cuerpo que da origen con sus movimientos a las formas dinámicas y abstractas del poema bailado²⁰².

Según este recorrido, la aplicación del concepto de euritmia a las artes plásticas y el reconocimiento de la superposición de la subjetividad sobre los criterios objetivos de la percepción conduce a una formulación dinámica de dicho principio, que se fraguará en Baudelaire y evolucionará en el seno de las tesis steinerianas de las que más tarde se harán eco los postistas españoles, consumándose así el triple trasvase de la arquitectura a las artes plásticas, a la danza y, finalmente, a la poesía. Mas la relación originaria de estos medios debe invertirse desde el punto de vista de la *historia natural del arte* esbozada por A. W. Schlegel, habida cuenta de que —recordémoslo— el *órganon* de la presentación arquitectónica es artificial y contrasta, pues, con la danza, la música y la poesía, que son medios naturales del arte surgidos de un origen común y en unidad inseparable, siendo además el ritmo la forma común a dichos medios.

Efectivamente, el valor que subyace al concepto primordial de la euritmia no es otro que el ritmo, tan caro al Postismo²⁰³. La poesía debía entonces reflejar aquella voluptuosidad de movimiento y ritmo que la vida y el mundo constantemente exhiben. Precisamente fueron los románticos quienes, tal vez siguiendo una concepción pitagórica del universo, insistieron en mostrar las correspondencias entre el ritmo interior y el exterior, es decir, entre el ritmo de la obra de arte y el ritmo ecuménico de la naturaleza:

²⁰² Karel Teige: «Manifiesto del Poetismo», en X. González Gómez: *op. cit.*, p. 116.

²⁰³ E. Chicharro: «Pequeña historia del Postismo», en *Barcarola*, n° 50, p. 214.

«si arrancamos del mundo el ritmo, habremos arrancado también el mundo»²⁰⁴. Todo lo vivo late, y el pulso de ese latido interior de seres y cosas sigue las pautas de una cadencia universal cuya esencia la poesía se esfuerza en captar y expresar artísticamente, de modo que la sincronía entre microcosmos y macrocosmos sea revelada a través del juego rítmico-poético. El poeta, a la manera del mago, «despierta las fuerzas secretas del idioma» a través del ritmo de sus versos²⁰⁵. Lo que antes fue juego mudo se convierte en un juego supremo que orienta nuestra existencia en el cosmos²⁰⁶. En palabras del poeta, ensayista y crítico Robert de Souza (1865-1946), afín al simbolismo:

El mundo es en efecto la obra de un Ritmo, cuyo impulso primero y carácter global nos escapan; es ordenación idéntica y cambiante, expresión y percepción, capaz de determinar en nosotros, por nosotros y fuera de nosotros, el fenómeno de la belleza y la exaltación (o lirismo) sin el cual no podríamos gozarlo²⁰⁷.

Del Simbolismo tomaba Antonio Espina la tesis mayor: la poesía nace de la conjunción de símbolo (factor de conocimiento) y ritmo (factor emotivo). Así decía en un artículo de 1921:

La materia y la energía inseparables, a nuestra observación, se muestran en el cosmos como casos de movimiento. Todo es movimiento, vibración, combinación de vibraciones, es decir, ritmos.

El universo no es más que una inmensa orquestación de ritmos²⁰⁸.

Y dado que el juego es y crea orden, todo juego participa del principio rítmico que estimula la obra de arte, como bien ergotizara Johann Huizinga:

El factor estético es, acaso, idéntico al impulso de crear una forma ordenada que anima al juego en todas sus figuras. [...] El juego oprime y libera, el juego arrebat, electriza, hechiza. Está lleno de las dos cualidades más nobles que el hombre puede encontrar en las cosas y expresarlas: ritmo y armonía²⁰⁹.

²⁰⁴ Novalis: «El borrador general», en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 71.

²⁰⁵ O. Paz: «El ritmo», *El arco y la lira*, p. 56. *Vid. ibid.*, pp. 49-67.

²⁰⁶ «En la forma y en la función del juego, que representa una cualidad autónoma, encuentra el sentimiento de incardinación del hombre en el cosmos su expresión primera, máxima y sagrada»; J. Huizinga: *Homo ludens* (Madrid: Alianza, 1972), p. 31.

²⁰⁷ R. de Souza: «La poesía, la poética, el poema», *Un debate sobre la poesía*, incluido en H. Brémond: *La poesía pura*, p. 150.

²⁰⁸ A. Espina: «Reflexiones sobre la poesía» (1921), en *Poesía completa...*, p. 335.

²⁰⁹ J. Huizinga: *op. cit.*, p. 23. «El juego *hechiza*, es decir, emite una palabra mágica, que acucia. El juego *cautiva* y atrapa en un mundo específico, en sentido figurado»; *id.*: *De lo lúdico y lo serio*, p. 23. Esto es así porque el juego está esencialmente determinado como factor estético: «Los atributos del juego —ritmo, repetición, cadencia, refrán, estructura cerrada, acorde o armonía— son también los elementos constitutivos

Ello explica que en la estética del Postismo la euritmia y el juego sean categorías correlativas²¹⁰. La primera determina los valores rítmicos del poema y, toda vez que éste ha alcanzado el *dinamismo eufórico* que asemeja la plasticidad del significante a la libertad de movimientos de la música, contribuye a los poderes «etincelantes» de la imagen²¹¹. A veces, cuando el poeta no recurre al sistema metrosilábico tradicional (endecasílabos, alejandrinos...), opta por un sistema de cláusulas o periodos acentuales basados en los pies rítmicos de la poesía grecolatina clásica (como ya hiciera el modernista Rubén Darío). En «Carta de noche a una niña de Guernica», y con las oportunas licencias prosódicas, la unidad rítmica del poema dimana de este principio estructural a partir de una larga serie (*katà stichon*) de tetrámetros (combinados con bímetros y trímetros) de tendencia anapéstica (ooóo / ooóo / ooóo / ooóo, algunos de ellos catalécticos), en los que quizá subyace una subestructura de octómetros trocaicos (según queramos imprimirle un ritmo de adelanto o bien más calmado, respectivamente):

Vense luces que se encienden a los lados de la zanja
 [ven-se-lu-ces / que-sen-cienden / a-los-la-dos / de-la-zan-ja]
 y es de día cuando consta que en uniéndose en la voz
 [yes-de-dí-a / cuan-do-cons-ta / quen-u-nién-do / sen-la-voz]
 los dos míranse despacio y entrelázanse las manos
 [los-dos-mí-ran / se-des-pa-cio / yen-tre-lá-zan / se-las-ma-nos]
 un contacto de ansiedades al moverse lejos de ellos
 [un-con-tac-to / dean-sie-da-des / al-mo-ver-se / le-jos-de-llos]
 el follaje y la canción
 [el-fo-lla-jey / la-can-ción]
 de silencios según sean o de risas y de amores
 [de-si-len-cios / se-gún-se-an / o-de-ri-sas / y-dea-mo-res]
 de las hojas de los vientos de las auras de infinito enternecido
 [de-las-ho-jas / de-los-vien-tos / de-las-au-ras / dein-fi-ni-toen / ter-ne-ci-do]
 [etc.]²¹²

del estilo. [...] Todo arte está ligado al juego»; *ibid.*, pp. 26-27. En tal sentido, poema y hechizo mágico coinciden; vid. infra «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna».

²¹⁰ Pues «hasta el simple ritmo —concluye Parra— es divertimento, elevación, chispa liberadora: un juego divino que ha existido en todo creador, como dijera Chicharro. Juego dionisiaco. Mundo mágico»; J. D. Parra: *Místicos y heterodoxos*, p. 86. Vid. *id.*: «Beneyto, creador postista: l'art eurítmic», en Antonio Beneyto *et al.*: *Beneyto. Creador postista* (Barcelona: March Editor, 2002), p. 5. Asimismo, vid. infra «3.3. El juego postista».

²¹¹ Sobre el dinamismo eufórico del Postismo, véase A. Crespo: «La poesía de Eduardo Chicharro», *Poesía, invención y metafísica*, pp. 82-86. Vid. asimismo, A. Crespo: «Prólogo» a E. Chicharro: *Algunos poemas*; E. Miró: «Alberti, Domenchina, Ory», en *Ínsula*, nº 291, Madrid, febrero de 1971; P. Gimferrer: «Eduardo Chicharro: revelación de un poeta», en *Destino* (Barcelona, 13 de julio de 1974); y J. Pont: *El Postismo...*, pp. 227-228.

²¹² E. Chicharro: «Carta de noche a una niña de Guernica», *Cartas de noche*, en *Música celestial...*, pp. 127 *et seq.*

En el caso del poema «Rodeado de dioses», los primeros versos marcan la tendencia al trímetro anapéstico (ooó ooó ooó), en correlación con el referente extático del título:

Caballeros que a verme veníais
 [Ca-ba-lle / ros-quea-ver / me-ve-níais]
 portadores de amables noticias
 [por-ta-do / res-dea-ma / bles-no-ti / cias]
 yo os denuncio a las aves del páramo,
 [yos-de-nun / cioa-las-a / ves-del-pá / ramo]
 a la encina, al sendero, a la charca,
 [a-laen-ci / nal-sen-de / roa-la-char / ca]
 al portero que guarda la puerta
 [al-por-te / ro-que-guar / da-la-puer / ta]
 y al mantel que os he puesto en la mesa.
 [yal-man-tel / queos-he-pues / toen-la-me / sa]
 Cuatro sois, os conozco de sobra,
 [Cua-tro-sois / os-co-noz / co-de-so / bra]
 la lisonja, el abismo, mis ojos
 [la-li-son / jael-a-bis / mo-mis-o / jos]
 y Tinieblas, el perro del sexo.
 [y-Ti-nie / blas-el-pe / rro-del-se / xo]²¹³

En la importancia de este dinamismo interior como generador de efectos eurítmicos radica una de las claves de la poética postista, que seguirá más o menos presente (como tema o como praxis poética) a lo largo de la obra de sus autores. Por ejemplo, uno de los últimos títulos de Ory, *Melos melancolía* (1999), alude al «melos» de la *melopoiia* de Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.), es decir, al ritmo, al movimiento y al sonido de las palabras, elementos todos ellos que las dos artes de referencia (poesía y música) comparten²¹⁴. De esta forma, coinciden el «movimiento» del paradigma musical y el «movimiento» como *fluencia* (lo que nos lleva implícitamente a la idea de fluido —humor—, en este caso melancólico): «Todo es movimiento», sentencia el gaditano en una anotación de su *Diario* (14 de enero de 1954). Otra referencia podría ser Novalis, para quien «existe una poesía musical que coloca el ánimo en un variado juego de movimientos»²¹⁵. El sentido mismo de la palabra alemana *Stimmung*, tan importante en el pensamiento estético de Novalis y que podemos traducir como «estado de ánimo»,

²¹³ *Id.*: «Rodeado de dioses», *Tetralogía*, en *op. cit.*, pp. 101 *et seq.*

²¹⁴ *Vid.* C. E. de Ory: *Melos melancolía* (Tarragona: Igitur, 1999).

²¹⁵ Novalis: «Fragmentos y estudios II» (1800), en AA. VV.: *op. cit.*, p. 115.

«humor», pero también «afinación» o «movimiento» (un término intermedio entre ambos sentidos sería *Gestimmtsein*, «estar entonado») expresa la armonía cósmica del individuo con el Todo, según ciertas «relaciones anímicas de carácter musical»²¹⁶. Asimismo, en alemán, «tocar» un instrumento se expresa mediante el verbo *spielen*, («jugar»), equivalente al inglés *play* o al francés *jouer*. Luego en esa conciencia de la eterna agilidad de las cosas que es la ironía romántica (cuya forma es el arabesco) subyace la idea de juego como dinamismo interior (euritmia) de los pensamientos y de las sensaciones. El mismo Ory nos dice a propósito de unos dibujos de Lorca y de Robert Desnos (1900-1945): «Siempre asoman la ironía y los movimientos del ánimo en esos diseños plenos de intención, de gracia y de símbolo»²¹⁷. El juego es movimiento, y todo movimiento es vital. Esta idea sirve de base a la exaltación dionisiaca del siguiente poema carloedmundiano:

Por ningún lado encontramos ya quietud estatuaría,
 todo es movimiento, bacanales por mar y tierra,
 huidas y persecuciones,
 bromas y juegos, danzas y libaciones,
 competencias y luchas,
 adiestramiento de la agilidad física
 y orgía de entusiasmo
 El exceso es la regla de la vida báquica:
 la fuerza sobrehumana del placer
 Felicidad sobre la miseria oscura
 y su sentimiento de debilidad
 Pero a través del furor de la sensualidad
 solo se engendra el furor de la desesperación
 Esto es la religión dionisiaca²¹⁸.

Si con Friedrich Schleiermacher (1768-1834) «todo arte procede del entusiasmo, de vigorosos movimientos del ánimo interior y fuerzas del espíritu»²¹⁹, el *exceso* se constituye en *la regla de la vida báquica*, siendo este aspecto lo que, parafraseando a Breton, interesa en grado sumo al poeta²²⁰. Lo dionisiaco apela al movimiento teleológicamente imperfecto (es decir, no dirigido a fin alguno), al movimiento de lo vivo que genera más

²¹⁶ Vid. A. Marí (ed.): *El entusiasmo y la quietud...*, p. 148.

²¹⁷ C. E. de Ory: «Robert Desnos y Federico García Lorca», publicado por vez primera en *Índice*, n° 174, Madrid, julio 1963; *vid. id.: Iconografías y estelas*, p. 138.

²¹⁸ *Id.: Música de lobo*, p. 32.

²¹⁹ Fr. Schleiermacher: «Entusiasmo y cognición paradigmática» (1831), en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 47. Sobre la presencia implícita de la ironía romántica en el pensamiento de Schleiermacher, *vid. I. Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie...*, pp. 100 *et seq.*

²²⁰ A. Breton: *El amor loco*, p. 95.

movimiento²²¹. Este juego llevado al exceso fundamenta la estética dionisiaca (romántica) frente a la apolínea (clásica), oposición que será reformulada en el seno de la teoría surrealista de *lo maravilloso*: «Le merveilleux n'est pas dans les équilibres rationnels que les classiques ont vantés et qui appartiennent à la statique de la mort. Il est à l'extrême pointe du mouvement, au maximum de l'effort vivant, là où rien ne peut plus s'ajouter sans que tout ne s'effondre aussitôt»²²².

Quizá ahora podamos abordar más profundamente el supuesto desinterés de Breton hacia la música y la inadaptabilidad de ésta a los métodos surrealistas. Está claro que si el Surrealismo pretendió atomizar las antinomias del pensamiento moderno occidental, la irresolución de la dualidad «poesía / música» supondría, en última instancia, el reconocimiento de la incapacidad de dicho movimiento para disolver la oposición entre *percepción y representación*, esta la cual, a los ojos de Breton, constituía de por sí una importante fuente de angustia²²³. Para el poeta, ambas artes no deben permanecer ajenas una respecto a la otra, ya que la poesía nace de la conjugación de los aparatos fónico-verbales con la facultad representativa. Por tanto, se impone la necesidad de desmentir dicha oposición, o al menos matizar su alcance. Recordemos que el Surrealismo pretendió ante todo una revolución *semántica*, lo que justifica la desconfianza de Breton hacia la música (en expresión de Durozoi, aquella «expresión cuyo sentido se envuelve en la ausencia de significado») y refuerza su confianza en el lenguaje verbal, pues son las palabras las únicas verdaderamente capaces de crear nuevamente el mundo²²⁴. En referencia al otro gran eje de expresión artística del Surrealismo, la pintura, sugería Breton en un temprano texto de 1925:

²²¹ «El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un *fenómeno de exceso*, de la autorrepresentación del ser viviente» (el subrayado es mío); Hans-Georg Gadamer: *La actualidad de lo bello: el arte como símbolo, juego y fiesta* (Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós/ I.C.E. de la Univ. Autónoma de Barcelona, 1991), p. 67. Véase, sobre la particularidad del movimiento del juego (vaivén), coincidente con la ironía, *id.*: *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme, 1988), p. 146. Existe un interesantísimo trabajo sobre el juego en la hermenéutica gadameriana; *vid.* Jesús Chaparro Lillo: *El juego como metáfora de libertad y responsabilidad. La ética hermenéutica de Gadamer*, Tesis Doctoral (Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2010).

²²² Pierre Mabille: *Le miroir du merveilleux*, avec préface d'André Breton (Paris: Les éditions de minuit, 1962), p. 69. En general, el elemento dionisiaco está presente en todos los discursos estéticos de vanguardia. Véase a este respecto el interesante ensayo de Antonio Domínguez Leiva: «Le dionysiaque, moteur pulsionnel des avant-gardes ?», en Véronique Léonard-Roques & Jean-Christophe Valtat (eds.): *Les Mythes des avant-gardes*, actas del Coloquio Internacional «Le mythe et les avant-gardes (1890-1940)» (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003), pp. 79-92.

²²³ *Vid.* A. Breton: *Point du jour*, p. 188-189 ; e *id.* : «Silence d'or», *La Clé des champs*, p. 120.

²²⁴ *Vid.* G. Durozoi & B. Lecherbonnier : *op. cit.*, pp. 14-15.

À ces divers degrés de sensations correspondent des réalisations spirituelles assez précises et assez distinctes pour qu'il me soit permis d'accorder à l'expression plastique une valeur que par contre je ne cesserai de refuser à l'expression musicale, celle-ci de toutes la plus profondément confusionnelle. En effet les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur, et n'en déplaie à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine. Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre, et qu'on me laisse, moi qui cherche encore quelque chose au monde, qu'on me laisse les yeux ouverts, les yeux fermés — il fait grand jour — à ma contemplation silencieuse²²⁵.

Sin embargo, y a pesar de la especial constitución del pensamiento estético de Breton, la dualidad que de ello se desprende no respondía a una verdadera, meditada y profunda convicción²²⁶. Más tarde señalará retrospectivamente en 1944 (año de las primeras incursiones postistas) que el *método de los métodos surrealistas*, la escritura automática, nunca se sustrajo a ciertas condiciones acústicas (ritmo, intensidad, timbre) que vinculan la poesía a la música: «La "parole intérieure" —argumentaba el francés—, que le surréalisme poétique s'est plu électivement à manifester [...] est absolument inséparable de la "musique intérieure" qui la porte et la conditionne très vraisemblablement»²²⁷. En esta época tardía, el ideólogo del Surrealismo sentenciaba que, de seguir actuando el poeta y el músico como si nunca más debieran reencontrarse, ambos degenerarían en sus respectivos campos: «il faut vouloir *unifier, ré-unifier l'audition*, au même degré qu'il faut vouloir *unifier, ré-unifier la vision*»²²⁸. Ningún tipo de escritura poética como la surrealista —apostrofaba el francés— ha confiado tanto en el valor *tonal* de las palabras²²⁹. Además, dicha afirmación se basa en una premisa cuando menos llamativa, según la cual todo verdadero poeta es siempre más *auditivo* que *visionario*: «Je me suis élevé déjà contre la qualification de "visionnaire" appliquée si légèrement au poète. Les grands poètes ont été des "auditifs", non des visionnaires. Chez eux la vision, "l'illumination" est, en tout cas, non pas la *cause*, mais l'*effet*»²³⁰.

Uno podría pensar que Breton trataba así de subsanar *a posteriori* una de las mayores lagunas de su teoría poética. Sin embargo, en un texto de 1933, es decir, en plena madurez del Surrealismo, enfatizaba: «*Toujours en poésie l'automatisme verbo-auditif m'a*

²²⁵ A. Breton: «Le surréalisme et la peinture», en *La Révolution surréaliste*, nº 4, Paris, 15 de julio de 1925, p. 26.

²²⁶ *Vid. id.*: «Silence d'or», *op. cit.*, pp. 118-119.

²²⁷ En definitiva y sin duda, el agrupamiento automático de palabras ofrece «cet aspect inéluctable de l'enchaînement musical»; A. Breton: «Silence d'or», en *La Clé des champs*, pp. 122-123.

²²⁸ *Ibid.*, pp. 120-121.

²²⁹ *Ibid.*, pp. 121-122.

²³⁰ *Ibid.*, p. 123.

paru créateur à la lecture des images visuelles les plus exaltantes, jamais l'automatisme verbo-visuel ne m'a paru créateur à la lecture d'images visuelles qui puissent, de loin, leur être comparées» (sic)²³¹. Sólo este pasaje ya desmiente la aparente certeza que se traslucía en otras declaraciones de Breton, a saber: la preeminencia de la imagen sobre la materia sonora. Por el contrario, esta materia constituye el óptimo coadyuvante de la imagen, de modo que la escritura automática no puede ser entendida más que como un proceso de asociación verbal consistente en la hilación de metáforas en virtud de una similitud formal (rimas, asonancias y otros paralelismos fonéticos). En este sentido, es muy relevante el peso de los simbolistas y especialmente de Mallarmé, cuya densidad verbal encandiló al joven Breton, quien «[ni] en los momentos de mayor violencia y libertad verbales abandonó ese gusto por la palabra, a un tiempo precisa y preciosa. [...] Fue un poeta “manierista”, en el buen sentido del término; dentro de la tradición europea está en la línea que descende de Góngora, Marino, Donne»²³².

Breton aceptaba de buen grado la relación fecunda entre poesía y música, luego la cuestión de fondo radicaba más bien en la posibilidad de extraer de dicha relación una significación de mayor alcance que trascendiera el placer preliminar del *jugueteo* de las formas²³³. Únicamente desde este enfoque se entiende que el autor de los manifiestos del Surrealismo llegara incluso a considerar la música como un medio tan apto como la poesía para alcanzar, en la expresión del amor, el *punto supremo de incandescencia* en que el espíritu surrealista pudiera ubicar su destino²³⁴. Según sostiene Eigeldinger, profundo admirador de la obra y de la figura de André Breton:

la musique et l'image sont les éléments primordiaux, nécessaires de la poésie ; ils en constituent l'essence profonde. L'élément musical est représenté par le rythme du vers, la cadence régulière ou heurtée des périodes, la répartition des accents, l'harmonie de la phrase et du mot. Mais il ressort aussi de ce que j'appellerais la mélodie de l'idée, en ce sens que la structure du vers reflète la pensée, que la seule magie des sons, le jeu subtil des assonances et des allitérations prédisposent l'esprit favorablement par l'ambiance qu'ils créent. Pourtant le rythme ne saurait suffire comme moyen d'expression, il prépare l'émotion et satisfait à nos sens par

²³¹ *Id.*: *Point du jour*, p. 186.

²³² O. Paz: «André Breton o la búsqueda del comienzo», *La búsqueda del comienzo...*, p. 59.

²³³ Ello también explicaría por qué Breton a menudo obviaba los juegos verbales: las palabras dejan de jugar para, como quería Apollinaire, hacer el amor. *Vid. id.*: «Silence d'or», *La Clé des champs*, p. 122; e *id.*: «Las palabras sin arrugas», *Los pasos perdidos*, p. 122. Asimismo, *cfr.* Michel Murat: «André Breton: La part du jeu», en J. Chénieux-Gendron & M.-C Dumas (dirs.): *op. cit.*, p. 24.

²³⁴ A. Breton : «Silence d'or», *op. cit.*, p. 121.

son pouvoir de suggestion, mais non pas à notre entendement parce qu'il ne peut être que général, vague et imprécis dans ses qualifications²³⁵.

Uno de los poetas mejor dotados para la escritura automática y no menos para las experiencias hipnóticas de la primera etapa surrealista, abiertamente elogiado por Breton en el manifiesto de 1924, a saber, el mencionado Robert Desnos, se mantuvo fiel al cultivo del verso clásico, rimado y organizado en estructuras estróficas. Bien es cierto que esto le valió alguna desavenencia con Breton, para quien las despectivamente llamadas *formas fijas* habían dejado de tener vigencia después de Rimbaud. Todos aquellos que se atenían a estas formas inamovibles (entre las que destaca el soneto) demostraban, a los ojos de Breton, su incapacidad de concebir las *formas dinámicas* de que debía participar el arte revolucionario. Así pues, el retorno de la poesía a las formas fijas adquiriría un carácter regresivo e ilícito que, para Breton (y también para Aragon) traicionaba el desiderátum supremo de la libertad²³⁶.

El poeta, frente al versificador, no puede regirse por unas convenciones formales que en el peor de los casos actúan como disolvente de las imágenes. El español Antonio Espina apuntó en este sentido que poesía y verso, a pesar de no ser siempre incompatibles, lo son con frecuencia, y apreció cómo los *poetas de conciencia extrema* que sucedieron al simbolismo (decadentes, dadaístas, futuristas, cubistas, ultraístas...) tendían a suprimir el metro silábico, el ritmo *externo* y la rima final en favor del *acento* y la *imagen*:

A la línea musical del ritmo externo, incapaz de producir otras sensaciones que un leve cosquilleo a flor de piel, sustituyose [*sic*] el interior ritmo de la línea psíquica, que se capta y no se escucha. [...] El acento ha de entenderse también como expresión psicológica. La imagen es el concepto, no racional, sino alegórico. Esto resulta en esencia el poema moderno. Y en rigor, la sustantiva poesía de todos los tiempos y de todos los grandes creadores²³⁷.

Sin embargo, en modo alguno esto significa que el autor de *L'air de l'eau* (1934), *Claire de Terre* (1923) o *Poisson soluble* (1924), entre otros eufónicos títulos, prescindiera de —y mucho menos descartara— las posibilidades fascinadoras del ritmo y de la materia

²³⁵ M. Eigeldinger: *Le dynamisme de l'image dans la poésie française* (Neuchâtel : La Baconnière, 1943), p. 7.

²³⁶ Vid. H. Béhar (ed.) : *Les pensées d'André Breton* (Lausanne : L'Age d'Homme, 1988), pp. 68 y 323. Asimismo, vid. M. Bonnet : *André Breton. Naissance...*, pp. 194 *et seq.* ; y Claude Mauriac : *André Breton* (París : Flore, 1949), p. 61.

²³⁷ A. Espina: «Poesía. La una y la otra» (1926), en *op. cit.*, pp. 350-352. «Al lirismo mudo e introactivo de la imagen fue a lo que los simbolistas llamaron, con sorprendente acierto, *ritmo interno*. Los poetas modernos no han perseguido otra cosa»; *id.*: «La poesía pura» (1926), en *op. cit.*, p. 355.

sonora del lenguaje poético en general. Lo que Breton no aceptaba era que la destreza métrica fuera considerada en sí misma un valor poético, ya que a menudo constituye, por el contrario, un síntoma de pereza espiritual. Parafraseando a Paul Valéry (1871-1945), toda regularidad de la forma es buena para la poesía en la medida en que contribuye al efecto maravilloso, es decir, siempre que da la idea de una improbabilidad añadida; de lo contrario, se convierte en un convencionalismo que somete al verdadero poeta al cumplimiento de una consigna —por lo demás, facilona— cuyo mecanismo se olvida de sí y cae en la fijeza, en la distracción inmóvil, perjudicando toda emoción poética²³⁸. Precisamente el propio Breton, en una de las entrevistas radiofónicas concedidas al periodista André Parinaud (1924-2006), elogiaba la especial enunciación poética de Reverdy en *La lucarne ovale* (1916), situándolo nada menos que a la altura de Rimbaud y del romántico Aloysius Bertrand (1807-1841), autor este último de unos poemas en prosa que servirán a Baudelaire como modelo inicial de referencia en *Le spleen de Paris* (publicado póstumamente en 1869)²³⁹: «Instantanément, elle me réintroduit au cœur de cette magie verbale, qui, pour nous, était le domaine où Reverdy opérait. [...] le rythme qu'il s'était créé était apparemment son seul outil mais cet outil ne le trahissait jamais»²⁴⁰. En el prefacio escrito en 1943 a la edición del *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), del martiniqueño Aimé Césaire (1913-2008), que aparecerá cuatro años más tarde, Breton ilustra la oposición esencial —antes aludida— entre una poesía auténtica y una falsa poesía o poesía simulada, y lo hace sobre la base de una hipótesis según la cual emoción poética y «don de canto» sostienen una relación causal:

il ne saurait être de salut dans la poésie pour qui ne chante pas —reconoce el francés— bien qu'il faille demander au poète *plus* que de chanter. Et je n'ai pas besoin de dire que, de la part de qui ne chante pas, le recours à la rime, au mètre fixe et autre pacotille ne saurait jamais abuser que les oreilles de Midas²⁴¹.

Para los surrealistas, el verdadero poeta es un vidente cuyos oráculos en modo alguno podían obedecer más que al ritmo interior que le marca el libre flujo de sus revelaciones, no constreñibles a una limitación previa, bien de carácter academicista o basada en una habilidad técnica adquirida, cuyos resultados, a menudo fríos y previsibles,

²³⁸ Cfr. Paul Valéry: *Cuadernos (1894-1945)* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007), pp. 372, 379 y 391, entre otras.

²³⁹ Vid. Aloysius Bertrand: *Gaspard de la nuit* (Madrid : Artemisa, 2009).

²⁴⁰ A. Breton: *Entretiens*, p. 47. Como también decía Jacob, la técnica ha de estar al servicio de la poesía, nunca al revés: «La technique est fait pour l'art et non l'art pour la technique»; M. Jacob: *Art poétique*, p. 47.

²⁴¹ A. Breton: «Un grand poète noir», en Aimé Césaire : *Cahier d'un retour au pays natal* (Paris : Présence Africaine, 1971), p. 17.

carecen de esa viva *emoción* ligada al factor *sorpres*a²⁴². En un artículo de 1922 acerca de los médiums, Breton hablaba de su personal interés por ciertas frases «más o menos parciales», muy gráficas y conformes a las reglas sintácticas, que «en plena soledad, a la espera del sueño, llegan a hacerse perceptibles al espíritu sin que sea posible descubrirles una determinación previa», y que desde 1919 le venían pareciendo «elementos poéticos de primer orden»²⁴³. Por más que pudiéramos estar parcialmente de acuerdo con Yves Bonnefoy en lo referente a la escasa —si no nula— musicalidad del verso bretoniano²⁴⁴, comprobamos de inmediato cómo precisamente la imagen del oráculo surrealista que dio origen a la concepción de la nueva estética (*Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre*)²⁴⁵ es nada menos que un endecasílabo melódico»: endecasílabo *a maiore* con ictus en décima, acento rítmico principal en sexta y acento rítmico de apoyo en tercera y cuyo acento antirrítmico en quinta está suavizado por la sinalefa del determinante átono «un» (lo que admitiría una pronunciación que respetara el compás de este tipo de endecasílabo). Por otro lado, la sutil rima interna confiere una mayor sonoridad al ritmo apacible y muy armonioso de este metro clásico, que aquí contribuye a la capacidad evocadora de la imagen verbo-visual y que refleja de algún modo la influencia de las sonoridades expresivas de Apollinaire y de los simbolistas, por más que el propio Breton se mostrara refractario a las «elucubraciones más o menos ritmadas» con que estos últimos —según el duro juicio del bajonormando— *embrutecían* al público de su época²⁴⁶. En cualquier caso, importaba que las propiedades acústicas en modo alguno fueran el resultado de una determinación técnica previa, sino que, nacidas bajo un impulso anterior a todo control racional, suscitaban la emoción y potenciaban el fenómeno imaginístico que los surrealistas, y especialmente su portavoz, buscaban en este tipo de fantasmagorías verbales a partir del magisterio de Mallarmé: «Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux

²⁴² Vid. *infra* «2.2.7.3. Principio de novedad».

²⁴³ A. Breton: «Entrada de los médiums», *Los pasos perdidos*, pp. 107-108. El texto original puede verse en *Id.*: «Entrée des médiums», en *Littérature*, n° 6, Novembre de 1922, p. 2.

²⁴⁴ «Son vers est totalement non musical, qui n'a pas d'autre loi d'engendrement que l'allant d'une voix qui va jusqu'au bout de son souffle, mais nullement pour le chant, c'est-à-dire en prenant appui sur longues et brèves, non, comme parole qui revendique, affirme, dit d'un seul coup sa pensée». Ap. S. Arfouilloux: «La musique dans trois poèmes surréalistes», en H. Béhar (ed.): *op. cit.*, p. 136.

²⁴⁵ Vid. A. Breton: «Manifest du Surréalisme» (1924), en *Manifestes du surréalisme (édition complète)* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1972), p. 31. La traducción española puede consultarse en *id.*: «Manifiesto del Surrealismo» (1924), *Manifiestos...*, p. 30.

²⁴⁶ Vid. *id.*: *Los vasos comunicantes*, pp. 70-71. Ciertamente, también para Reverdy: «Si la poesía se aviene demasiado con la oreja, no alcanza ni siquiera al espíritu»; P. Reverdy: «Para terminar con la poesía», *Escritos...*, p. 105. Sin embargo, este autor siempre valoró que algunos simbolistas abrieran un nuevo camino que los nuevos poetas de la Vanguardia debían aprovechar para «crear una emoción nueva puramente poética»; *id.*: «Ensayo de Estética literaria» (1917), *op. cit.*, p. 14.

maudits d'une phrase absurde ?»²⁴⁷. Por tanto y en conclusión, se confirma el juicio de Janover a propósito de la poesía surrealista, donde «la valeur tonale des mots, la fluidité musicale et rythmique de l'image et du texte qui la supporte forment un tissu conjonctif pour les moins aussi importante que l'image elle-même»²⁴⁸.

²⁴⁷ «Je sortis de mon appartement avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, traînant et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton descendant : "La Pénultième est morte" [...] Harcelé, je résolus de laisser les mots de triste nature errer eux-mêmes sur ma bouche, et j'allai murmurant avec l'intonation susceptible de condoléance : "La Pénultième est morte, elle est morte, bien morte, la désespérée Pénultième", croyant par là satisfaire l'inquiétude, et non sans le secret espoir de l'ensevelir en l'amplification de la psalmodie quand, effroi ! —d'une magie aisément déductible et nerveuse— je sentis que j'avais, ma main réfléchie par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose, la voix même (la première, qui indubitablement avait été l'unique)». Vid. S. Mallarmé: «Le Démon de l'analogie», *Divagations*, precedido de *Igitur* y seguido de *Un coup de dés* (París: Gallimard, 1976), pp. 75-76 ; también en *id.*: *Œuvres complètes I* (París: Gallimard, 1998), pp. 416-418. Este poema en prosa fue publicado por primera vez en 1874 con el título «La Penultième», siendo objeto de reelaboraciones posteriores cuyas dos versiones datan de 1888 y 1893.

²⁴⁸ Louis Janover: *Surréalisme, art et politique* (Paris: Galilée, 1980), p. 107.

2.2.7. La imagen poética y el juego de palabras

Refractario a cualquier tipo de estabulación estética, intelectual, moral o vital, el espíritu vanguardista se burló de las convenciones de una sociedad en crisis, a la vez que ensalzó la imaginación como fuente de un gozo y un entusiasmo supremos que hasta cierto punto satisfacerían sus irremediables anhelos de infinitud. A fin de evitar ser *cazado por el fantasma del hastío*, dicho espíritu adoptó la premisa según la cual los obstáculos que se interponen entre el hombre y lo maravilloso no proceden tanto —aunque también— de la realidad exterior, sino de la incapacidad de enunciación del sujeto, equivalente ésta a una insuficiencia aprehensora y cognitiva¹. Una vez apercebida la omnipotencia del deseo (un deseo vital en constante metamorfosis que nunca se detiene ante ningún medio), la imaginación poética encuentra la fuente de lo maravilloso conforme a una actividad fundamental del espíritu consistente en establecer secretos e insospechados vínculos entre los objetos más diversos². Dicha actividad se convertiría en la piedra angular de las nuevas poéticas y especialente del Surrealismo: del mismo modo que las cualidades sonoras de la materia lingüística debían ser puestas en relación con sus virtualidades imagológicas,

¹ La ironía romántica llama la atención sobre la propia insuficiencia del pensamiento y sobre la inefabilidad de los sentimientos elevados por los que el hombre intuye la presencia de lo absoluto en él. Sin embargo, para el joven Aragon el Surrealismo vino a demostrar lo que él mismo denominaba *nominalismo absoluto*, es decir, la correspondencia directa entre pensamiento y lenguaje: «lo que es pensado, es»; «no hay pensamiento fuera de las palabras»; *vid.* L. Aragon: *Una ola de sueños*, pp. 61 y 58, respectivamente. Esta hipótesis será muy recurrente en el francés; *vid. id.*: *El coño de Irene* (Barcelona: Tusquets, 1997), p. 45; *id.*: «Avant-lire», *Le Libertinage* (Paris: L'Imaginaire / Gallimard, 1977), p. 13; e *id.*: *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (Genève: Skira, 1969), p. 13. A mi modo de ver, este nominalismo absoluto no contradice esencialmente la problematización del lenguaje por parte de una ironía que no niega la posibilidad de expresar lo absoluto (pues ella misma es elevada tendencia), sino el hecho de que lo expresado cumpla ese superior destino del artista que consiste en adecuar perfectamente la forma de su arte al preciado objeto de su intuición (pues ella misma también es destrucción de lo inacabado).

² Reza un apunto del pintor Georges Braque (1882-1963), padre del Cubismo: «A mi entender, ya no se trata de metáfora, sino de metamorfosis»; G. Braque: *El día y la noche* (Barcelona: El Acantilado, 2001), p. 54. Tal como ha advertido Duvignaud, la metamorfosis supone no sólo la consecuencia de un cambio de forma, indeterminado e irracional, sino también, en cuanto que causa y origen, «la fuerza de un deseo que modifica al mundo mágicamente»; Jean Duvignaud: *El Juego del juego* (México: FCE, 1982), p. 99. En este sentido, el Surrealismo quiso hacer de cada «objeto» de la realidad —por mediación del amor y con el concurso de una imaginación ardiente— un *único* (amado, potenciado, intensificado) «objetivo» real del deseo, siendo la intervención mágica del deseo la que trans-forma en imágenes sorprendentes lo previsible o esperable desde el punto de vista de la experiencia ordinaria: «Los objetos de la realidad no existen solamente en cuanto tales: de la consideración de las líneas que configuran el más común de entre ellos surge —sin que sea necesario entrecerrar los ojos— una significativa *imagen-acertijo* con la que forma cuerpo y que nos habla, sin error posible, del único objeto *real*, actual, de nuestro *deseo*»; A. Breton: *El amor loco*, p. 100. Entonces, las imágenes proyectadas de nuestro deseo que juegan con los objetos reales y que devienen ellas mismas realidad (plantean un enigma y son, en efecto, la llave que puede liberarlo) constituyen asimismo la prueba fehaciente de nuestra propia existencia espiritual, en la línea del romanticismo de Novalis: «Les objets visibles sont les expressions des sentiments»; Novalis: §101, *Semences* (París: Allia, 2004), 142.

también los juegos del lenguaje serán concebidos en virtud de su capacidad para producir analogías verbales y suscitar las más intensas imágenes³. Desde el punto de vista del Surrealismo, juego y música (definida como puro juego de la forma) son valorados en función de sus propiedades regresivas y de sus posibilidades desrealizadoras.

En el punto anterior hemos visto cómo el material sonoro, las palabras en su propia expresión sensible, adquieren gran importancia en la estética surrealista por contribuir decisivamente a la dimensión imaginaria del poema, es decir, por intervenir en los procesos de rememoración y síntesis de las asociaciones de ideas⁴. Con las vanguardias, las palabras han conseguido independizarse de la realidad, o lo que es lo mismo, han conquistado su autonomía con respecto al contenido referencial que el racionalismo les imponía según estrictas normas de causalidad. Sin embargo, no siempre el lenguaje verbal parece querer liberarse del todo de una cierta sintaxis imagológica, la cual debía permitir al poeta servirse de las infinitas posibilidades de figuración de los objetos en sus relaciones fenomenológicas. De todo ello se infiere que, si las vanguardias en general y el Surrealismo en particular privilegiaron la imagen como *essentia*, mónada, ladrillo fundamental de la nueva poesía, es en este genial producto de la imaginación donde podremos determinar los valores estéticos en torno a los que se articulan dichos discursos⁵. Dada la enorme importancia de este aspecto, hemos decidido demorarnos en la elucidación de la tropología surrealista-vanguardista, la cual, al menos en sus elementos básicos, coincide con la del universo postista. Advertimos que sólo en contadas ocasiones mencionaremos explícitamente el Postismo, dada su escasa aportación a una teoría general de la nueva imagen que sus fundadores y acólitos ya encontraron en avanzado estado de desarrollo. Pese a ello, la imaginería cultivada por los postistas, tanto en su función como en su comportamiento estético-psicológico, resulta de la aplicación de las tesis

³ Vid. *supra* «2.2.6.2. Música y eutritmia». Con respecto a los juegos propiciatorios de metáforas e imágenes surrealistas: «Cette faculté métaphorique du jeu implique non seulement une rupture par rapport à la vie manifeste de l'objet, mais aussi une disponibilité totale de l'esprit»; Emmanuel Guigon: «L'objet surréaliste, le jeu et l'humour», en J. Chénieux-Gendron & M.-C. Dumas (dirs.): *op. cit.*, p. 261. La creación de imágenes se convierte en todo caso en el *vicio superior* del espíritu surrealista, el cual se sirve de un amplio repertorio de juegos inventivos opuestos al filisteísmo de un arte y una literatura «prácticos». En efecto, las imágenes surrealistas surgen a partir de aquel libre juego de la imaginación que, para Breton, encierra en sí mismo lo mejor del hombre; vid. A. Breton: *Perspective cavalière* (Paris: Gallimard, 1970), p. 51.

⁴ En opinión de Angenot, Desnos es el poeta surrealista que mejor explota la dimensión lúdica de los significantes para descubrir relaciones inéditas; vid. Marc Angenot: «Rhétorique surréaliste des jeux phoniques», en *Le français moderne*, Año XL, nº 2, abril de 1972, pp. 147-161.

⁵ Ya para los futuristas, las imágenes «constituyen la sangre misma de la poesía»; vid. F. T. Marinetti: «Manifiesto técnico de la literatura futurista» (1912), *op. cit.*, p. 158. Asimismo, en el Surrealismo la imagen es «unité primordiale, à la fois noyau de sens et principe subversif»; vid. C. Abastado: «L'image verbale», *op. cit.*, p. 148.

imagológicas que el Surrealismo previamente sintetizó y formalizó a partir de la tradición romántica, y cuya incidencia en la recepción postista de la Modernidad es clave. Por tanto, nuestra tarea aquí consistirá en la descripción de ese elemento puro, originario e indeducible, que es la imagen creadora de la Vanguardia, a fin de sentar las bases hacia una comprensión global de la poética postista en relación con otros núcleos de interés.

2.2.7.1. Hacia una fenomenología de la imagen

Para los surrealistas, la imagen y también la metáfora, toda vez que ésta importa al menos una imagen subyacente, pasan a constituir el venero más activo de *lo maravilloso*, dimensión donde la síntesis de dos ámbitos diferentes del mundo objetivo permite fundar un nuevo tipo de representación cuya intensidad total supera en gran medida la mera suma de sus partes, propiciando así la revolución cognoscitiva del pensamiento poético que Aragon enfrentaba a la sistematicidad lógica del racionalismo tradicional:

Accedí [a esta zona de lo maravilloso] —escribía en 1926— por una escalera secreta, la imagen [...], que es el conocimiento poético, y las formas vulgares del conocimiento no son, bajo el pretexto de la ciencia o de la lógica, más que las etapas conscientes que maravillosamente quema la imagen, el espinoso albar. [...] No existe, en el fondo, una forma de pensar que no sea una imagen. [...] la imagen es el camino de todo conocimiento⁶.

Imagen y metáfora se desmarcan del resto de tropos y figuras retóricas por el modo en que trascienden lúdicamente la insuficiencia del lenguaje para efabilizar lo inconcebible⁷. Esta propiedad las sitúa al lado de la ironía en cuanto que prueba de la impotencia expresiva del lenguaje, toda vez que los enunciados jamás satisfacen y mucho menos agotan el pensamiento o el sentimiento que los alumbró, estos los cuales permanecen, en el mejor de los casos, parcialmente ocultos; pero a la vez, y paradójicamente, no pocas ocasiones el enunciado irónico rebasa dichos pensamiento y sentimiento, de modo que la relación entre la expresión y el pensar-sentir —ha dicho

⁶ L. Aragon: *El campesino de París*, pp. 206-207.

⁷ «Los tropos y las metáforas, el ornamento más bello del estilo poético, eran al comienzo un precepto de necesidad por la indigencia de la designación. [El origen natural de la formación artística] es siempre la continuación de la necesidad del juego libre»; A. W. Schlegel: *Lecciones sobre la literatura y el arte* (1801-1802), en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *El absoluto literario...*, p. 450.

Ferrater Mora— «se produce casi siempre simultáneamente en esas dos dimensiones: un desbordarse de aquéllos por encima del marco expresivo que los envuelve; un sobrepasar siempre la expresión por alguno de sus lados su propio contenido»⁸. Esta fecunda paradoja del lenguaje alcanza su paroxismo en los tropos señalados, hasta el punto de que imagen y metáfora, quizá porque explotan su ironía intrínseca, representan para el poeta el modo de expresar un sentido *en-sí-mismo-infinito* a partir de referencias parciales conjugadas de una manera especial y enteramente desvinculada de todo pragmatismo. Ya Aristóteles definió la poesía como el arte de hacer metáforas en virtud a la percepción intuitiva de la semejanza que, velada, late entre las cosas disímiles: ningún mérito puede ser comparado al de ser un maestro en este recurso, cuyo arte, lejos de aprenderse, supone la marca de un genio original⁹. Esta fascinación por la metáfora continúa en los siglos XIX y XX, cuando su desarrollo especulativo se enriquece con las aportaciones de nuevas perspectivas epistemológicas. Bien entrada la vigésima centuria, Emmanuel Levinas (1906-1995) escribe: «Cualquiera que sea su historia psicológica, social o filológica, el *más allá* que produce la metáfora tiene un sentido que trasciende esta historia. El poder mágico del que está dotado el lenguaje debe ser reconocido; la lucidez no abole el más allá de estas ilusiones»¹⁰. Entre el estagirita del siglo IV a. C. y el citado fenomenólogo lituano —nacionalizado francés— media una extensa nómina de creadores y estudiosos que se han interesado por el tema de la metáfora (Gotdof Frege, Pierre Fontanier, Émile Benveniste, Carmen Bobes, Paul Ricoeur...), aunque no nos corresponde a nosotros profundizar en sus aspectos teóricos más intrincados. Sí destacaremos por su interés el vivo aprecio que Isidore Ducasse (sedicente conde de Lautréamont) mostró hacia dicho tropo, significándolo por encima del resto de recursos a los que supera en poder evocador. Según el poeta de los famosos *Cantos*, a quien el propio Breton consideraba uno de los precedentes del Surrealismo, «esa figura retórica presta muchos más servicios a las aspiraciones humanas hacia el infinito de lo que se esfuerzan en imaginar, de ordinario, quienes están imbuidos de prejuicios o ideas falsas, lo que viene a ser lo mismo»¹¹. Correlativamente, también los surrealistas depositaron gran parte de sus esperanzas en las infinitas posibilidades de combinación metafórica, síntesis figurativa del juego genial que la inteligencia poética produce a partir de imágenes y representaciones objetivas pero

⁸ J. Ferrater Mora: *La ironía, la muerte y la admiración*, pp. 24-25.

⁹ Vid. «[Lo] más importante es usar metáforas, porque esto es lo único que no puede tomarse prestado de otro, y es por tanto indicio de talento. Porque concebir bien las metáforas significa saber contemplar las relaciones de semejanza»; Aristóteles: *Poética* (Barcelona: Vosch, 1996), 1459a.

¹⁰ Emmanuel Levinas: *Humanismo del otro hombre* (Madrid: Caparrós, 1993), p. 50.

¹¹ Lautréamont: *Los cantos de Maldoror*, p. 243.

libremente enlazadas y, por ello mismo, subjetivamente innovadoras o transgresoras. Merced a esta *inagotabilidad metafórica* en la que radica la infinitud formal del arte, el poeta logra ensanchar el universo y satisfacer las innumerables necesidades del espíritu. August Wilhelm Schlegel se revela aquí como uno de los precursores indirectos de la tropomanía vanguardista en su oposición a las poéticas más convencionales:

en los preceptos del arte poético —dictaba en sus *Lecciones sobre la literatura y el arte* (1801-1802)— suele erigirse el mero entendimiento [*Verstände*] como juez para juzgar la conveniencia de los ornamentos que se consideran permitidos: deben incorporarse imágenes y comparaciones, pero no deben ser demasiado osadas, sino precisamente erguirse solo sobre la sobriedad de la prosa. No se reconoce que la poesía sea exuberante y absoluta, que ella, después de que su carácter peculiar lo implique, pueda unir también lo más distante y permitir que una cosa se traslade a otra. La concatenación recíproca de todas las cosas a través de una ininterrumpida simbolización [*ununterbrochenes Symbolisieren*], sobre la cual se funda la primera formación del lenguaje, debe ser establecida en la re-creación del lenguaje [*Wiederschöpfung der Sprache*], de la poesía. No es un mero precepto de necesidad de nuestro espíritu aún infantil¹².

Precisamente, a fin de proclamar la supremacía del espíritu respecto a los límites impuestos por lo exterior, la imagen creadora (a un paso por delante de la metáfora comparativa) adquiere en el Surrealismo un valor poético por y en sí mismo irreductible, hasta el punto de servir prácticamente como definición técnica del movimiento:

El vicio llamado *Surrealismo* es el empleo desordenado y pasional del estupefaciente *imagen*, o mejor aún la provocación sin control de la imagen por ella misma y por lo que ella entraña en el dominio de la representación de perturbaciones imprevisibles y de metamorfosis: pues cada imagen os fuerza cada vez a revisar todo el Universo. Y para cada hombre hay una imagen a encontrar que aniquila todo el Universo¹³.

¹² A. W. Schlegel: *Lecciones sobre la literatura y el arte* (1801-1802), en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *op. cit.*, p. 427. Puede verse el original en Andreas Müller (ed.): *Die Kunstanschauung der Frühromantik* (Leipzig: Philipp Reclam, 1931), p. 289. Cfr. Esteban Tollinchi: *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Vol. I (Río Piedras [Puerto Rico]: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989), p. 167. Por la admiración casi reverencial que Breton profesaba a Hegel, no me resisto a citar aquí un artículo de Klaus Vieweg: «La fuerza suave sobre las imágenes. La concepción filosófica de Hegel de la imaginación», en *Revista Latinoamericana de Poesía*, vol. XXXV, nº 2, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, noviembre de 2009, pp. 207-225.

¹³ L. Aragon: *op. cit.*, p. 68. Con Sobejano, la imagen constituye en el seno de la estética surrealista «la clave instrumental, psicológica y estilística, de todo. A la omnipotencia de la imagen queda sacrificado, desde el punto de vista del estilo, todo otro recurso»; Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española* (Madrid: Gredos, 1956), p. 462.

En cierto modo, estas palabras actualizan aquella idea enunciada por Baudelaire en su monumental ensayo *Los paraísos artificiales* (1869):

desde hace mucho tiempo el hombre no evoca ya las imágenes, sino que las imágenes se ofrecen a él espontáneamente, despóticamente. No puede despedirlas, porque la voluntad no tiene ya fuerza ni gobierna más las facultades. La memoria poética, antaño fuente infinita de goces, se ha convertido en un arsenal inagotable de instrumentos de suplicios¹⁴.

Por más que algunos datos nos induzcan a pensar que el Surrealismo explotó el lado más oscuro del inconsciente, lo cierto es que dicho movimiento se impuso, ante todo, la tarea de bañar las raíces de la memoria poética primordial (mencionada por Freud y por su discípulo Jung) en la fuente inagotable de un placer siempre renovado. Como testimonio de este entusiasmo vital, Paul Éluard no dejó de reconocer la *soberana atracción* que sobre él ejercieron «las imágenes inexplicables, las analogías absolutamente nuevas que la poesía llamada surrealista nos hace entrever [...], las imágenes fulgurantes [...] que me hacen admitir que no hay nada incomprensible y que nada está perdido para el espíritu»¹⁵. El poeta piensa y siente en imágenes. Para él, todo se vuelve imagen soberana, en modo alguno subordinada a los esquemas reductores del real-racionalismo: «Durante largo tiempo se las tomó por ilusiones ya que se las limitaba, se las sometía a la prueba de la realidad, de una realidad insensible y muerta, en lugar de someter esta realidad a la prueba de la interdependencia que la vuelve viva, activa, en perpetuo movimiento»¹⁶. Y es que, según vimos, la realidad entendida como ausencia aparente de contradicción, donde a cada elemento se le asigna un valor teleológico limitado, y basada por tanto en la facticidad de un conjunto de fenómenos interrelacionados según leyes de causalidad, carecía de todo interés para los surrealistas. Si el espíritu prescinde de estas leyes es porque prefiere las suyas propias. Frente a la proseidad de una realidad carente de contradicción, el Surrealismo se esforzaba en hacer *más real* la realidad desde el punto de vista de la poesía. En este sentido, adquiere gran relieve la tesis de la filosofía transcendental de Fichte según la cual toda realidad es producida por la imaginación creadora, sin que ello deba servir de

¹⁴ Ch. Baudelaire: «Torturas del opio», *Los paraísos artificiales* (Madrid: Akal, 2001), p. 125. En contraste con el hombre civilizado, son los niños quienes —según el simbolista francés— «están dotados por lo general de la singular facultad de percibir, o mejor, de crear, sobre la tela fecunda de las tinieblas todo un mundo de visiones extrañas. Esta facultad actúa en unos a veces sin su voluntad. Pero otros tienen el poder de evocarlas y de rechazarlas a capricho»; *ibid.*, p. 121. Sobre este tema, *vid. infra* «2.2.10. Proceso abierto contra la civilización: locura, primitivismo e infancia».

¹⁵ P. Éluard: «La evidencia poética» (1952), *El poeta y su sombra*, p. 80.

¹⁶ *Ibid.*, p. 81.

coartada al realismo, empeñado en considerarla mera *ilusión*. Según uno de los padres filosóficos del Romanticismo, el *factum* del entendimiento es un acto necesario del espíritu y, por lo tanto, verdadero en sí mismo. De igual modo que la verdad se opone a la ilusión:

es en esta acción de la imaginación —recordemos esta cita de Fichte— donde se funda la posibilidad de nuestra conciencia, de nuestra vida, de nuestro ser para nosotros, es decir, de nuestro ser como *yo* [...] Por tanto, la imaginación no engaña con ilusiones, sino que da la verdad y la única verdad posible. Admitir que engaña con ilusiones es fundamentar un escepticismo que enseña a dudar de su propio ser¹⁷.

Según el filósofo alemán, sólo somos inmediatamente conscientes de nuestras representaciones. El *factum* de nuestra conciencia, dado que no es un *principio*, ha de tener como presupuesto al sujeto para el cual el *factum* es *factum*¹⁸. Todo parece indicar que estas ideas calaron profundamente en el pensamiento surrealista, especialmente en el del primer Aragon, quien según hemos visto afirmaba la omnipotencia de la imagen en lo que respecta a toda posibilidad cognoscitiva. Más aún, añadía con relación al *hecho* («factum»):

La imagen poética se presenta bajo la forma del hecho, con todo lo que esto conlleva. Ahora bien, el hecho, que nadie ha soñado jamás en poner en entredicho, incluso Hegel, y aun él no le daba una importancia preponderante, el hecho no está en el objeto, sino en el sujeto [!]: el hecho no existe más que en función del tiempo, es decir del lenguaje. El hecho no es más que una categoría. Pero la imagen toma de prestado la forma del hecho, pues el espíritu puede observarlo fuera de sí. La imagen, pues, en las diversas fases de su desarrollo se muestra al espíritu con todas las garantías que él reclama de las formas de su conocimiento. Ella es la ley en el dominio de la abstracción, el hecho en el del acontecimiento, el conocimiento en lo concreto¹⁹.

¹⁷ J. G. Fichte: *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia* (1794), en *Doctrina de la ciencia*, p. 99. «Un dogmatismo consecuente es un escepticismo que duda de que duda»; *ibid.*, p. 32.

¹⁸ En la fichteana Doctrina de la Ciencia, fundada en la idea del Yo Absoluto, nada puede postularse sin más como *factum*: «tiene que darse prueba *de que* algo es *factum* [...]. si los *facta* establecidos deben estar fuera de [la esfera de la conciencia común, no dirigida por ninguna reflexión filosófica], entonces se tiene que saber bien cómo se ha llegado a la convicción de que se dan como *facta*: y se tiene que poder también comunicar esta convicción, y la comunicación de una convicción semejante es en verdad la prueba *de que* esos *facta* son *facta*. [...] si debe haber un *factum* en la conciencia de un *yo*, entonces en primer lugar este *yo* tiene que ponerlo como presente en su conciencia»; *ibid.*, p. 95.

¹⁹ L. Aragon: *op. cit.*, p. 207. *Vid. infra* «2.2.7.2. Imagen como cortocircuito». Sobre la cuestión del realismo desde el punto de vista surrealista, *vid.* Henri Béhar (ed.): *Réalisme-Surréalisme*, número especial de la revista *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, n° XXI (Paris : L'Age d'Homme, 2001).

Todo esto se inserta en la necesidad —abiertamente formulada por Breton— de resolver la angustiosa dialéctica entre *representación* y *percepción*, línea que a su vez remite a Hamann (uno de los precursores del Romanticismo), para quien *revelación* y *experiencia* eran una misma cosa²⁰. Asimilando este aprendizaje al método de conocimiento que llamamos Surrealismo (también resultado de una mezcla de misticismo, esteticismo y «empirismo», éste en el sentido de que se privilegiaba el contacto inmediato con la realidad), puede afirmarse la presencia de no pocos elementos del antirracionalismo de Hamann en la pasión surrealista de la imagen. Para el Mago del Norte, en efecto, las *comparaciones* se sitúan en un tiempo anterior al de las *conclusiones*: «Sentidos y pasiones no hablan ni entienden más que imágenes. En imágenes consiste todo el tesoro del conocimiento y la felicidad del hombre. [...] Con esto empieza la captación (*Empsfindung*) del presente de las cosas»²¹. Como en Novalis, quien recogerá el testigo de Hamann, las habilidades mágicas del poeta pasan por la necesaria unificación de sentido y representación para poder percibir y conocer completamente un objeto (*animado* por la voluntad y, por tanto, convertido en un sentido absoluto, esto es, medio y fin a la vez)²². Dado que las operaciones mágicas se producen en el espíritu, éste puede decretar la unión de objetos normalmente alejados entre sí en el mundo objetivo de la naturaleza, una vez el espíritu ha procedido a la *animación* de los mismos, aunando azar y voluntad. Como bien escribió Antonio Espina en 1920 a propósito de las vanguardias hispánicas y europeas que por entonces habían germinado (Futurismo, Creacionismo, Expresionismo, Dadaísmo...), el esfuerzo de la nueva poesía por acceder a la *totalización interna* de todos los sentidos se cifraba en «la imagen dotada de su máxima capacidad fantástica»²³.

La poética surrealista se basó en aquella maravillosa habilidad del espíritu para «captar la más débil relación que puede existir entre dos objetos tomados al azar» y que los poetas expresan a través del *como* comparativo-metafórico, presente también en la conocida imagen de Lautréamont que servirá de modelo a los surrealistas²⁴. Así el poeta

²⁰ Cfr. Pierre Klossowski: *Las meditaciones bíblicas de Hamann (avec une étude de Hegel)* (Paris : Minuit, 1948), p. 47.

²¹ Ap. L. E. Hoyos: «Hamann», *El escepticismo y la filosofía trascendental*, p. 241. Vid. también P. Klossowski: *op. cit.*; y A. Béguin: *El alma romántica...*, p. 82.

²² Novalis: *La enciclopedia*, p. 402.

²³ A. Espina: «Arte nuevo» (1920), en *op. cit.*, p. 326.

²⁴ Vid. A. Breton: *Los vasos comunicantes*, p. 95. En el texto de la conferencia «Probleme der Lyrik» (1951), el poeta alemán Gottfried Benn (1886-1956) veía en este adverbio comparativo un elemento auxiliar propio de la narrativa que, con contadas excepciones, supone para el poema «una disminución de la tensión verbal, una debilidad de la transformación creadora»; ap. C. A. Molina: *Sobre la inutilidad de la poesía*, p. 71. Sin embargo, la importancia del «como» comparativo fue capital en la mayor parte de las poéticas de vanguardia. Incluso Vladimir Mayakovsky, el nombre más ilustre del futurismo ruso, consideraba uno de los métodos

accede al reino de la analogía, donde dicho adverbio actúa a modo de «puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones»²⁵. No obstante, bien es cierto que este «como» opera también de una forma decisiva en el proceso de ironización, dado que en toda ironía —ha señalado Berrendonner— subyace siempre un «como» que introduce la posibilidad de juego²⁶. Asimismo, pero a la inversa, el principio esencial de toda metáfora consiste en proferir un enunciado cuyo planteamiento no se cree (o en el cual no se está interesado), de manera que el escritor —apunta por su parte Betancur García, citando a Ricoeur— «llama la atención sobre algo que no ha sido explícitamente planteado» (análogamente, pues, a lo que sucede en el enunciado irónico)²⁷. Un buen número de los juegos surrealistas, de hecho, se apoyan en este «como» (explícita y especialmente en el juego de los «como si») donde coinciden metáfora e ironía (es decir, analogía y contraste, comparación y actualización de la divergencia), a menudo con efectos altamente humorísticos. Para Carlos Bousoño, es un hecho que la desmesura del símil estimula la carcajada:

Cuanto mayor sea (dentro de ciertos límites) la distancia entre la realidad y la evocación, más grotesco será el resultado. Es decir, busca el poeta que los objetos unidos en la imagen se parezcan al máximo (sea física sea emotivamente), que coincidan todo lo posible en una *fundamental* zona de sí mismos. El autor cómico, por el contrario, rehuye esa fuerte analogía y procura la mínima: la metáfora hilarante ocurre cuando dos objetos que se parecen muy poco quedan vistos como equivalentes. Nos reímos entonces del aparente error padecido por el sujeto, que le lleva a pensar como iguales dos seres de imposible equiparación²⁸.

Aún más, si los dos objetos que se equiparan carecen incluso de ese parecido mínimo de la metáfora cómica, hablaríamos entonces de una metáfora absurda. Pero este modo de transposición adquiere en la imagología surrealista una dimensión funcional bien distinta. Las imágenes surrealistas no son necesariamente imágenes cómicas, como

más primitivos de elaboración de la imagen la similitud a través del «como»; *vid.* V. Mayakovsky: «Cómo hacer versos» (1926), en *Poesía y revolución*, p. 77. Es preciso advertir, por otro lado, que no siempre Breton valoró en la misma medida el adverbio «como» (propio del símil metafórico), ya que pasó gradualmente del desprecio más airado (allá por 1929) a su más encarecida ponderación (hacia el año 1947), hasta considerarla finalmente la palabra más exaltante: «por ella da su medida la imaginación humana y se juega el más alto destino del espíritu»; *ap.* C. Abastado: *op. cit.*, p. 154. Esta diferencia de criterio quizá se explica por la existencia de dos tipos de «como»: uno como instrumento de la analogía y otro como instrumento de la lógica comparativa.

²⁵ O. Paz: *Los hijos del limo*, p. 102.

²⁶ A. Berrendonner: *op. cit.*, p. 185.

²⁷ Cecilia Betancur García: *Metáfora y «ver como»*. *La creación de sentido de la metáfora* (Manizales, Colombia: Editorial Universidad de Caldas, 2006), p. 43.

²⁸ C. Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, vol. II (Madrid: Gredos, 1970), p. 18.

veremos más adelante. Cuando se expresa, el poeta surrealista trata de revelar los maravillosos enlaces que intuye entre las cosas, por más diversas que éstas sean a primera vista. Las conexiones con el pensamiento mágico primitivo y, en especial, con la infancia y la locura son más que evidentes en este punto. Era necesario, pues, hacer abstracción de esa *facultad primitiva* que consiste en captar relaciones insospechadas entre los objetos más heterogéneos para llegar a la fuente misma de la poesía (relaciones que, aunque también satisfagan la sensibilidad, se establecen en el espíritu y por las que éste declara su supremacía sobre la naturaleza y la realidad sensible)²⁹. El siguiente paso será prescindir del adverbio «como» en favor de la imagen sintética (a saber, la imagen moderna en la que se produce la síntesis pura de los elementos de la relación), consumándose con ello el acceso, desde la *comparación* propiamente dicha, a la *identificación* de los términos de la representación³⁰. De este modo se construyeron las bases de un *conocimiento inmediato*, es decir, no justificado, soportado en la sensación (*Empfindung*), en la captación directa de la presencia de los objetos, y no ya *mediante* la razón discursiva causalista; un conocimiento que permitiera, por lo demás, la reunión enloquecida de los objetos en una realidad galvanizada.

Cabe decir que la imagen convulsivamente bella que hace su aparición en esta nueva realidad etincelante, producto de un estado especial de la sensibilidad que actúa por *revelación*, se emparentaría con el antirrealismo de Carl Gustav Jakob Jacobi (1804-1851), amigo de Hamann y compañero de disputa contra Moses Mendelssohn (1729-1786), así como colaborador excepcional en la edificación de una metacrítica anti-kantiana y anti-idealista que debía superar el conocimiento intelectual a fin de acceder, con la primacía de la fe y del sentimiento, a un conocimiento inmediato e irracional de lo absoluto³¹. Arremetiendo contra el nihilismo que Jacobi creyó inherente al racionalismo, éste postuló la necesidad de indagar en la raíz y fuente de uso de la palabra anteriormente subrayada:

El realista decidido [...], que acepta sin duda el testimonio de sus sentidos sobre las cosas externas, que considera esa certeza como una convicción originaria no

²⁹ Vid. P. Reverdy: «La función poética» (1950), *op. cit.*, p. 79.

³⁰ «La palabra *como* puede servir para acercar dos realidades y dejar en libertad al espíritu que comprueba ese acercamiento. [...] Yo he preferido acercar todavía más directamente elementos diversos por sus simples relaciones y prescindir de todo intermediario para obtener la imagen»; *vid. id.*: «Self defense» (1919), *op. cit.*, p. 38. Asimismo, *vid. id.*: «Circunstancias de la poesía» (1946), *op. cit.*, p. 74.

³¹ En cierto modo, esto hace de él (si exceptuamos todo fideísmo exacerbado) un precursor del Romanticismo, aunque se divorcia de éste en relación con el panteísmo natural de corte spinozista. Vid. José Luis Villacañas Berlanga: *Nihilismo, especulación y cristianismo en F. H. Jacobi. Un ensayo sobre los orígenes del irracionalismo contemporáneo* (Barcelona: Anthropos / Murcia: Universidad de Murcia, 1989), pp. 29 *et seq* y 228; y N. Hartmann: «Jacobi», *La filosofía del Idealismo alemán*, Tomo I, pp. 46-54.

puede pensar sino de un modo tal, que sobre esa experiencia fundamental se tiene que basar todo uso del entendimiento en el conocimiento del mundo externo: semejante realista decidido ¿cómo debe denominar al medio por el cual se le participa la certeza de los objetos externos como tratándose de la certeza de cosas existentes independientemente de sus representaciones? No tiene nada en lo que se pueda apoyar su juicio como no sea la cosa misma, nada diferente al *Faktum* de que las cosas están realmente frente a él. ¿Puede él expresarse acaso con una palabra más adecuada que la palabra *revelación*?³²

Por supuesto que entre Breton y los filósofos mencionados existe una diferencia notable, diametral en lo que se refiere al sustrato religioso de una y otra concepción de la existencia; pero con ellos —y con los románticos alemanes— comparte el francés una confianza ilimitada en los poderes del espíritu no dependientes de la razón discursiva³³.

Tal como he adelantado, al prestigio de la metáfora y de la imagen poética debemos sumar otro de los aspectos que el Surrealismo desarrolló a partir de la herencia romántica: el gusto por los juegos de palabras como medios de producción de imágenes fortuitas³⁴. El lenguaje parecería importar la marca del fracaso del lenguaje mismo. Dirigido a una catarsis por la forma, que aunaba por una parte la insuficiencia de toda comunicación y, por otra, la expresión de lo otro absoluto como contenido positivo de verdad, el lenguaje —desde el punto de vista surrealista— permanecía oculto tras un doble proceso negativo que debía conducir al desenmascaramiento de la cultura (escritura automática, humor negro, azar objetivo...). En tal sentido, la imagen poética terminó por convertirse en el centro de las cuestiones estéticas planteadas por el Surrealismo, estética que asumía orgullosamente la sospecha de infantilidad en beneficio de su propia causa inmanente: lo maravilloso³⁵. Si cada objeto se presenta como una condensación especial de energía

³² Ap. L. E. Hoyos: *op. cit.*, p. 260.

³³ Cfr. F. Alquié: *Filosofía del surrealismo*, p. 128.

³⁴ Schlegel sostenía en uno de sus fragmentos que, muy a menudo, «incluso aquellas coincidencias del lenguaje que parecen un puro capricho poseen un significado profundo»; Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 83. «Junto con el juego de palabras va el juego de imágenes», argumenta Mary Ann Caws: «La imagen surrealista es necesariamente chocante, destruye las leyes convencionales de asociación y lógica, para que los objetos de los cuales está compuesta, en vez de caber lado a lado natural y normalmente, “chillen al encontrarse juntos”»; *vid.* Mary Ann Caws: *The Poetry of Dada and Surrealism* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1970), p. 70. Ap. G. J. Langowski: *op. cit.*, p. 66.

³⁵ Según el escritor y filósofo húngaro nacionalizado británico Arthur Koestler (1905-1983), los niños experimentan un inmenso gozo a través de los juegos de palabras, del mismo modo que esta «manía de los juegos de palabras» prevalece también en determinados tipos de trastornos mentales; *vid.* A. Koestler: «El acto de creación», *En busca de lo absoluto* (Barcelona: Kairós, 1983), p. 31. *Vid. infra* «2.2.10. Proceso abierto contra la civilización: locura, primitivismo e infancia». En este punto, Breton y los surrealistas no podían dejarse convencer por Hegel, quien en cierto pasaje aludió despectivamente al juego de imágenes y asociaciones casuales o caprichosas: «Pues los niños —escribía el filósofo— se contentan con tal superficialidad de las imágenes, con su juego ocioso y sin espíritu y sus combinaciones delirantes»; G. W. Fr. Hegel: «La forma simbólica del arte», *Fragmentos para una teoría...*, p. 181. Tal como supo ver Adorno,

poética, a partir de entonces la poesía se llena de *cortocircuitos*, siendo el cortocircuito la imagen unificadora de esta teoría.

2.2.7.2. Imagen como cortocircuito

En un ensayo de 1880, León Tolstoi (1828-1910) se mostraba indignado por el hecho de que los simbolistas —concretamente, Baudelaire y Verlaine— se inspiraran en *lo grotesco* para crear unas imágenes que, en opinión del ruso, no pasaban de meras «metáforas incorrectas y de palabras vacías de sentido»³⁶. Etimológicamente hablando, el término *grotesco*, del sustantivo italiano *grotta* (gruta), hace referencia a ciertas pinturas ornamentales descubiertas en los muros de las ruinas subterráneas de la *Domus Aurea*, grandioso palacio que el emperador Nerón Claudio César Augusto Germánico (37 d. C.-68 d. C) mandó construir tras el gran incendio que (¿también bajo su orden?) asoló Roma en el años 64, y que más tarde fue cubierto con escombros por dictamen del emperador Trajano (53 d. C.-117 d. C.)³⁷. Dichas decoraciones murales, homologables a las que también encontramos en los baños de Tito y Livia (Roma), en la Villa Adriana de Tívoli y en varios edificios de Herculano y Pompeya, se basan en la fusión (incompatible desde el punto de vista lógico-realista) de atributos físicos, así como en la mezcla arbitraria de formas humanas, animales y vegetales, con claro predominio de la fantasía. Tales extravagancias teratológicas suelen importar resonancias claramente humorísticas. No en vano, los cinco primeros versos del *Ars Poetica* ya establecieron la relación del grotesco con la risa:

Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit, et varias iuducere plumas
Undique collatis membris, ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa supernè;

Hegel —contrariamente a Kant— puso el acento en el contenido por encima de la forma, manifestando así su oposición a todo juego vacío e indiferente con el fin de vindicar la relación del arte con la verdad, aunque descuidando a cambio la dialéctica que toda obra de arte mantiene con la forma; *vid.* Th. W. Adorno: *Teoría estética*, p. 470.

³⁶ *Vid.* León Tolstoi: *Qué es el Arte* (Madrid: Alba, 1998), p. 70.

³⁷ *Cfr.* Beatriz Fernández Ruiz: «La *Domus Aurea* neroniana», *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo* (Valencia: Universitat de València, 2004), pp. 20-23.

Así pues, para Bajtín, el grotesco «ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales»³⁹. Y es que, como bien apuntaba Huizinga, el grotesco pertenece claramente a la esfera lúdica⁴⁰. No en vano, dicho elemento será fundamental en las poéticas tropológicas de la Vanguardia, si bien las asociaciones insólitas pertenecientes a este registro se insertan en el marco de una tendencia fundamental de la poesía moderna en su reacción contra el clasicismo (lo que además conecta con el concepto schlegeliano de ironía romántica)⁴¹.

Respecto al *grotesco romántico*, íntimamente vinculado a la ironía schlegeliana, puede establecerse que nace de las combinaciones lúdicas que el genio establece entre lo absoluto como pura idea infinita y lo finito como manifestación condicionada de lo ente, toda vez que dicho grotesco «juega con las inversiones peregrinas [*wunderlichen Versetzungen*] entre forma y materia, ama lo fortuito [*Zufälligen*] y lo raro [*Seltsamen*], y en cierto modo coquetea con el arbitrio incondicionado [*unbedingter Willkür*]⁴². Este contraste típicamente moderno de lo grotesco y lo sublime (Hugo) se repite con relación a la analogía, otra de las fuentes de las corrientes de vanguardia: en lo grotesco predomina la repulsión mutua de las diversas formas, mientras que en la analogía es la atracción la que prevalece; si bien, en ambos casos, una y otra (repulsión y atracción) van de la mano, como tendremos oportunidad de ver más adelante⁴³. Ha de tenerse en cuenta que, desde la perspectiva del pensamiento analógico, el universo es concebido como un complejo sistema de *correspondencias* mediante las que el mundo físico y el espiritual se interrelacionan. Dicho pensamiento experimentó un decisivo impulso en el Romanticismo germánico, continuado por los simbolistas y ya en pleno siglo XX por los surrealistas. En la exposición que entre 1801-1802 hizo A. W. Schlegel acerca del principio poético de la

³⁸ «A cabeza humana si un pintor cerviz equina unir / quisiera e incluir variando plumaje, allegando / miembros de todas partes, como para rematar / feamente en negro pez mujer hermosa por arriba, / ¿ante tal espectáculo contendrías la risa, amigos?»; *vid.* Horacio: *op. cit.*, pp. 534-535. Por tanto, horror y risa se mezclan en lo grotesco. *Vid.* W. Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid: Gredos, 1958), p. 615; e *id.*: *Lo grotesco...*, pp. 227-228 y *passim*.

³⁹ M. Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Madrid: Alianza, 1987), p. 37.

⁴⁰ «Incluso me atrevería a afirmar —comentaba Huizinga en 1933— que todos los elementos que responden a la contaminación de formas humanas y animales, tan característica de las denominadas culturas primitivas [...], no se alejan en ningún momento de la esfera del juego»; J. Huizinga: *De lo lúdico y lo serio*, p. 39.

⁴¹ Léanse los apartados dedicados a la teoría romántica de lo grotesco y a su inserción en la teoría estética del siglo XX (especialmente la surrealista), en B. Fernández Ruiz: *De Rabelais a Dalí...*, pp. 115-164.

⁴² Fr. Schlegel: *op. cit.*, p. 133. Véase el original en Fr. Strack & M. Eicheldinger (eds.): *Fragmente der Frühromantik*, p. 56.

⁴³ *Cfr.* V. Hugo: «Prefacio» a *Cromwell*, pp. 18-19 y 21.

analogía, el romántico describe dicho principio en unos términos nada ajenos a la cosmovisión surrealista:

en primer lugar, cada cosa se presenta a sí misma, es decir, revela su interior a través de su exterior, su esencia a través de su manifestación (es como un símbolo para sí misma). Luego, presenta aquello con lo cual tiene relaciones cercanas y experimenta efectos resultantes de eso. Finalmente, es un espejo del universo. En esas transferencias ilimitadas del estilo poético radica, por lo tanto, según la sospecha y la exigencia, la gran verdad según la cual uno es todo y todo es uno. La realidad se encuentra entre [esta verdad] y nosotros y nos aleja incesantemente de ella. La fantasía remueve este medio de disturbio y nos sumerge en el universo en tanto permite que se mueva en nosotros como un reino mágico de eternas transformaciones en el cual nada existe aisladamente, sino que todo proviene de todo a través de la creación más maravillosa⁴⁴.

A grandes rasgos, el patrón fundamental de la estructura analógica es «la semejanza formal entre entidades que, en otros aspectos, podrían parecer antitéticas»⁴⁵. Esto importa asimismo una concepción apocalíptica del universo (sigo aquí la terminología de Frye), basada no en la *metáfora arquetípica* que une dos imágenes individuales («cada una de las cuales es el representante específico de una clase o *genus*»), sino en la *metáfora anagógica* por la que:

la fórmula «A es B» puede aplicarse hipotéticamente a cualquier cosa, ya que no hay ninguna metáfora, ni siquiera «negro es blanco», con la cual el lector tenga derecho a estar en desacuerdo por adelantado. El universo literario, por lo tanto, es un universo en el cual todo es potencialmente idéntico con todo lo demás⁴⁶.

En este sentido, y a propósito de la imagen surrealista, escribía Éluard en 1934: «Nada es incomprensible. Todo es comparable a todo, todo encuentra su eco, su razón, su semejanza, su oposición, su devenir por todas partes. Y este devenir es infinito»⁴⁷. Como en Mallarmé, la analogía es la única lógica posible y está en el origen de toda germinación de las ideas que el poeta transmuta en imágenes a partir de la intervención de una intuición y un ingenio sutilísimos. Todo pensamiento es metafórico en tanto que el universo sólo puede ser pensado por medio de metáforas, correspondencias y reciprocidades. A través de

⁴⁴ A. W. Schlegel: *Lecciones...*, en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *op. cit.*, p. 427.

⁴⁵ Vid. Paul de Man: «Retórica de la temporalidad», *Visión y ceguera ceguera* (Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991), pp. 216-217. Sobre la importancia de la analogía en los juegos surrealistas, véase Ph. Audoin: «Le surrealisme et le jeu», en F. Alquié (dir.): *Entretiens...*, p. 464-469.

⁴⁶ Vid. N. Frye: *Anatomía de la crítica*, pp. 166-167.

⁴⁷ P. Éluard: «La evidencia poética», *op. cit.*, p. 81. En otro texto, éste de 1943, encontramos: «La poesía [con la aparición de la imagen total] se adapta a la ausencia de conflictos. Una negación superior. Todo es comparable a todo»; *id.*: «El libro de lo invisible», *op. cit.*, p. 82.

la mirada ensoñadora del poeta, hasta los objetos más cotidianos, rescatados de su indiferencia cósmica, se presentan bajo una forma nueva e intensamente evocadora, conformando una constelación de signos que remiten los unos a los otros en virtud de cierta *autosugestión libre* que los dota de una mayor densidad especular. Todo es símbolo, alegoría, imagen.

Ahora bien, si en los poetas románticos aún se percibía una mínima adecuación entre los términos de la relación metafórica, la imagen nueva, por el contrario, ya no parte de la metáfora inconcreta que deviene *alegoría* (en la que el término abstracto es A: «melancolía-pájaro») o *símbolo* (en el que dicho término es B: «luna-muerte»). La imaginación alegórica de los románticos y la imaginación simbólica de los simbolistas darán paso a una imaginación totalmente libre en que el espíritu de sociabilidad ya no responde más que al movimiento de su propio deseo⁴⁸. La imagen resultante es, por tanto, una *imagen ultracatacrética* (si entendemos por catacrexis aquella metáfora que, a pesar de unir realidades más o menos opuestas, mantiene un mínimo cociente de motivación)⁴⁹. De este modo, insisto, la imagolatría surrealista muestra una diferencia de grado con respecto a la metáfora evocadora de los románticos⁵⁰. La explicación podría residir en el hecho de

⁴⁸ De todas formas, el Romanticismo intuyó este camino, como demuestran las palabras que Novalis profirió en 1754 («Bild – nicht Allegorie, nicht Symbol eines Fremden : Symbol von sich selbst») y citadas por Breton en diversas ocasiones: «Une image n'est pas une allégorie, n'est pas le symbole d'une chose étrangère, mais le symbole d'elle-même»; A. Breton: *Perspective cavalière*, p. 62; e *id.*: *L'Un dans l'autre* (Paris: Eric Losfeld, 1970), p. 17. Puede también verse en *id.*: *Œuvres complètes*, vol. IV, p. 69. Véase el fragmento de referencia en Novalis: §101, *Semences*, p. 160. A juicio de Goethe: «La alegoría transforma el fenómeno en un concepto, y el concepto, en una imagen, pero de modo tal que el concepto pueda mantenerse y considerarse siempre circunscrito y completo en la imagen, logrando expresarse a través de ella»; J. W. Goethe: *Máximas y reflexiones*, p. 233. En este sentido, la imagen surrealista rompe el eslabón central (el concepto) para desligarse del fenómeno extrasubjetivo.

⁴⁹ El escritor vallisoletano José María de Cossío (1892-1977) no aceptaba el exceso de lo que él llamó «imagen pura y creada, es decir, sin valor conceptual, ni contenido realista o traslativo», dado que su falta de adherencia a realidades concretas les imprime un cierto carácter evanescente y satánico; *vid.* José María de Cossío: «Imágenes creadas» (1927), en P. Ilie (ed.): *Documents of the spanish vanguard*, pp. 229-231. Por lo general, la catacrexis es un tropo de la retórica clásica cuya definición ha evolucionado a lo largo del tiempo. Originalmente, consiste en dar a un nombre sentido traslaticio para designar un objeto que carece de nombre específico, cubriendo así una insuficiencia léxica (a esto se le conoce también con el nombre de «abusión»): «hoja de la espada», «brazos del sillón», «dientes de la sierra» o, en francés, «pomme de terre» («manzana de tierra»), aunque también podríamos considerar catacrexis «arco iris» o «puente» (en el sentido de festividad). En dichas expresiones subyace una metáfora, aunque ésta se ha lexicalizado de modo que, automatizada por el uso común, pasa desapercibida como tal. Por su parte, en la línea de Gracián y de los retóricos barrocos ingleses, Morier utiliza «catacrexis» para designar un tipo de metáfora que establece la relación de dos realidades sensibles radicalmente diferentes, como en la mayoría de las greguerías de Gómez de la Serna. El grado de inconveniencia entre ambas realidades puede aumentar —y, proporcionalmente a ello, también los resultados humorísticos—, pero la catacrexis desaparece cuando tal inadecuación alcanza el nivel de disparate o absurdo, del mismo modo que se atenúa cuando la discordancia disminuye. *Vid.* H. Morier: *Dictionnaire de poétique...*, s. v. «catachrèse». Puede consultarse también Angelo Marchese & Joaquín Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona: Ariel, 1997), s. v. «catacrexis»; y É. Souriau: *Diccionario Akal de Estética*, s. v. «catacrexis».

⁵⁰ *Cfr.* M. Raymond: *De Baudelaire...*, p. 245.

que la metáfora de los poetas del XIX trataba de dar expresión a un objeto inefable, mientras que la imagen surrealista *crea* ese inefable, siendo además la ganzúa mágica que abre las puertas de un paraíso construido sobre las ruinas del viejo y caduco mundo (*lo maravilloso*): «Le merveilleux, l'irrésistible courant !»⁵¹. En esta misma línea de interpretación se ha manifestado C. W. Bigsby al decir:

The romantic image thus mediates between inspired perception and the need to communicate this intuitive truth. It is a compromise – a means of expressing the inexpressible. But for the surrealist the image is not an expression of the ineffable; it creates the ineffable. The surrealist writer is not inspired; he is an inspirer. The image does not represent a state of mind or a heightened sensibility; it forges that state of mind and provokes that sensibility⁵².

Con todo, no debemos obviar que la diferencia entre imagen romántica e imagen surrealista es también cualitativa respecto a la elección de los objetos de la representación conjugados imagológicamente: concreción frente a nebulosidad, recreación de y en el mundo frente a proyección de la sensibilidad hacia un más allá idílico. Así, es en imágenes *concretas* donde preferiblemente los surrealistas cultivaban el estallido visual, y no tanto en imágenes *esenciales* que no comportan ningún carácter de materialización⁵³. Se trataba de auscultar la vida secreta de las cosas y aprehender sus relaciones remotas, por sorprendentes que dichas relaciones pudieran resultar desde el punto de vista de la razón, o mejor aún, precisamente para contravenir lo que tradicionalmente venía considerándose razonable. Pero también el arte de escandalizar se serviría de este tipo de asociaciones

⁵¹ Vid. A. Breton: *Point du jour*, p. 145. Citando a Reverdy, la emoción que la imagen provoca y que constituye lo más valioso de la misma es poéticamente pura en la medida en que «nace al margen de toda imitación, de toda evocación, de toda comparación. // Hay la sorpresa y la alegría de encontrarse ante una cosa nueva»; vid. P. Reverdy: «La imagen» (1917), *Escritos...*, pp. 25-26. Asimismo, decía Bachelard: «La metáfora viene a dar un cuerpo concreto a una impresión difícil de expresar. La metáfora es relativa a un ser psíquico diferente de ella. La imagen, obra de la imaginación absoluta, recibe al contrario su ser de la imaginación», e inversamente a la metáfora, «a una imagen le podemos entregar nuestro ser de lector; es donadora de ser. La imagen, obra pura de la imaginación absoluta, es un fenómeno de ser»; G. Bachelard: *La poética del espacio* (México D. F.: F.C.E., 2000), pp. 107-108. Por ello, Aragon exigía «no confundir imagen y comparación»; L. Aragon: *Tratado de estilo*, p. 96. Según Guillén, «los poetas de [los años 20] hablaban por imágenes. Alguna vez se entromete en los manifiestos de Breton el vocablo “metáfora”. La imagen —y, sobre todo, la superrealista— pretende superar, como todos sabemos, las articulaciones racionales de la frase metafórica»; J. Guillén: «El estímulo superrealista», *El argumento de la obra...*, p. 133.

⁵² C. W. Bigsby: *op. cit.*, pp. 60-61.

⁵³ «Sin duda, la imagen no es lo concreto, sino la conciencia posible, la mayor conciencia posible de lo concreto. [...] No hay más poesía que de lo concreto. [...] Lo concreto no tiene otra expresión que la poesía»; L. Aragon: *El campesino de París*, pp. 207 y 208. A este respecto, véanse también *id.*: *Una ola de sueños*, p. 58; y A. Breton: *Los vasos comunicantes*, pp. 95-96. «El mundo surrealista —escribía Artaud— es concreto, concreto para que no sea posible confundirlo. Todo lo que es abstracto, todo lo que no es inquietante por trágico o por bufón, todo lo que no manifieste un estado orgánico, todo lo que no sea una exudación física de la inquietud del espíritu, no viene del surrealismo»; A. Artaud: «Surrealismo y Revolución», *México*, p. 105. La *irracionalidad concreta* de Dalí se inscribe, obviamente, en este propósito.

insólitas, metáforas arbitrarias e imágenes absurdas con las que, de un lado, se asestaba un golpe definitivo al academicismo de las letras y, de otro, se conseguía por fin que las potencias primigenias —de las que la inspiración toma su fuerza— se liberaran de toda imposición moral y social, anulando de paso el principio tradicional de *mímesis*: la poesía debía crear la realidad, no imitarla⁵⁴.

En la nueva imagen, dotada de una radical autonomía, los objetos de la representación entran en un poderoso campo magnético donde son imantados y sustraídos a la conciencia vigil. La resultante atracción de los opuestos configura entonces un tipo especial de imagen poética caracterizada por poseer el más alto grado de arbitrariedad, si bien ello no compromete la idoneidad de la metáfora subyacente, cuyo poder de asociación nace de soterrados impulsos reunificadores y nunca de una pertinencia lógica, llegando así a lo que Gaston Bachelard llamaría en un ensayo de 1946 *metáfora verdadera* o metáfora dos veces verdad: «verdadera en su experiencia y verdadera en su impulso onírico»⁵⁵. Lejos de constituir una continuación del supuesto antecedente objetual, la imagen nueva practicada por los surrealistas no se subordina al objeto, sino que se hace ella misma objeto: la imagen surrealista es imagen objetiva en tanto que implica una *objetivación del deseo*, independientemente de su imposibilidad fáctica (sólo si entendemos esta facticidad como un fenómeno ajeno al sujeto)⁵⁶.

⁵⁴ «La poesía no *imita* nada [...] Inventa, crea. Destruye. Y constantemente se inventa, se crea, se destruye»; P. Éluard: «La evidencia poética» II (1934), *op. cit.*, p. 81. Esta postura se corresponde implícitamente con la dinámica creación-destrucción de la ironía romántica y con el paso de la imitación de los modelos supuestamente perfectos del arte griego a la vindicación del genio en el contexto de la querella entre antiguos y modernos; *vid.* S. Marchán Fiz: «Los “placeres” de la imaginación y los poderes del genio», *La estética en la cultura moderna...*, pp. 27-36. Con todo, la referencia más directa de Éluard fue Reverdy, a quien la subordinación del arte a la vida le resultaba indigna, del mismo modo que el realismo suponía —a su juicio— la mayor servidumbre del arte: cuanto más se *imita*, menos se *crea*; el poeta debe aspirar a crear una obra de arte que tenga «su propia realidad, su utilidad artística, su vida independiente, y no evocará nada distinto a ella misma»; P. Reverdy: «Ensayo de Estética literaria» (1917), *op. cit.*, p. 16. *Vid. ibid.*, pp. 13-17; *id.*: «Self defense» (1919), *op. cit.*, p. 36. En el ámbito hispánico, no hay más que pensar en el Creacionismo de Huidobro, colaborador ese mismo año en la revista *Nord-Sud* que dirigía el propio Reverdy. Éste se refiere implícitamente al Creacionismo cuando habla de «un movimiento poético análogo al nuestro [...] nacido espontáneamente por infiltración de influencias desde 1917 o 1918»; *id.*: «La Estética y el espíritu» (1921), *op. cit.*, p. 47. Según el francés, Huidobro tomó prestadas de él sus ideas, acusación que también se da en el sentido contrario. Sobre esta cuestión *vid.* G. de Torre: «La polémica del Creacionismo. Huidobro y Reverdy», *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana* (Buenos Aires: Losada, 1963), pp. 144 *et seq.*; *id.*: «Origen de la polémica creacionista», *Literaturas europeas...*, pp. 113 *et seq.*; J.-J. Bajarlúa: *La polémica Reverdy-Huidobro...*; y Mireya Robles: «La disputa sobre la paternidad del Creacionismo», en *Thesaurus*, Tomo XXVI, n° 1, Bogotá, 1971, pp. 95-103.

⁵⁵ G. Bachelard: *La tierra y las ensueñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad* (México, DF: F.C.E., 2006), p. 361.

⁵⁶ «Después del objeto [—según el análisis común—] viene la imagen»; sin embargo, reflexiona Blanchot, ésta «no tiene nada que ver con la significación, con el sentido [...] La *imagen* de un objeto no sólo no es el *sentido* de este objeto y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse»; M. Blanchot: *El espacio literario* (Barcelona: Paidós, 1992), nota 3 a pie de p. 28 y p. 249.

Del mismo modo que se establece una relación de oposición entre *concepto* (a saber, aquel fenómeno del entendimiento que se da a la conciencia y cuyo objeto debe existir como limitación del Yo) e *idea* (producida por la conciencia y cuyo objeto sólo existe en tanto que es producido por el Yo), la *imagen* poética podría definirse como aquel fenómeno *producido* (por el Yo, en el Yo y para el Yo) mediante la conjugación de dos conceptos —o más, en el caso de la imagen compleja— cuya incompatibilidad preliminar genera en el momento de la síntesis aquel especial efecto que tanto place a la conciencia y cuyo incremento cuantitativo, determinado por el grado de incompatibilidad aparente de los conceptos conjugados en la imagen nueva, genera la *étincelle* de lo maravilloso. Ahora bien, la vocación no sólo estética sino también social del Surrealismo (entendido éste como el momento en que las contradicciones quedan abolidas), es decir, su inalienable voluntad de darse también en la vida, explica el papel jugado por el concepto de *atracción apasionada* acuñado por el socialista utópico Charles Fourier (1772-1837). De esta fuerza que supuestamente rige la sociedad se deduce la existencia de unas correspondencias esenciales entre el sistema de movimiento del mundo material y el del mundo espiritual (estamos de nuevo, pues, en el terreno de la analogía)⁵⁷. También aquí es evidente el lazo de unión con el romanticismo revolucionario, que ya había denunciado las consecuencias espiritualmente deformadoras de la división del trabajo a partir del desarrollo del Capitalismo industrial (iniciado en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII y concluido en el segundo cuarto del XIX). A fin de aumentar el rendimiento productivo y la acumulación de capital, la división del trabajo supuso la progresiva superespecialización técnica del obrero y la reducción del tiempo de la producción ligada a la mecanización del proceso, hasta llegar al establecimiento generalizado de la cadena de montaje, sistema en el que desaparecerá el control del tiempo de producción por parte del obrero, que queda

⁵⁷ A este propósito, se ha señalado la relevancia de Fourier no sólo en la historia del movimiento revolucionario, sino también en el de la poesía francesa; *vid.* O. Paz: «Fourier y la analogía poética», en AA.VV.: *Aproximación al pensamiento de Fourier* (Madrid: Miguel Castellote, 1973), pp. 147-160. Como testimonio de la admiración de Breton por el citado socialista y satirizador del capitalismo económico e industrial, *vid.* A. Breton: «Oda a Charles Fourier», *Antología (1913-1966)*, pp. 247 *et seq.* Otra de las bases teóricas que el surrealismo debe a Fourier será el concepto de *apartamiento absoluto* (*L'ecart absolu* fue el título de la última exposición internacional del surrealismo que se celebró todavía en vida del autor de los dos manifiestos, en el año 1965), interpretado por los surrealistas como la radicalización de la duda cartesiana: «Toute la civilisation est remise en question, toutes les idées en usage sont contestées, toutes les conventions sont repensées en fonction d'une plus grande adéquation aux passions, toutes les solutions donnent naissance à une solution inverse dont Fourier préconise l'essai»; J. Schuster: «Les bases théoriques du surréalisme», *Archives 57/68: Batailles pour le surréalisme* (París : Losfeld, 1969), pp. 159-160. La contigüidad de este concepto con la ironía romántica de Schlegel resulta, a nuestros ojos, evidente.

relegado a una función específica, privada de toda creatividad⁵⁸. En tal sentido, la imagen nueva debía proyectarse en la vida ordinaria como un modo eficaz de renovar la sensibilidad (según el lema rimbaudiano *changer la vie*) y, a partir de aquí, contribuir al progreso revolucionario de las relaciones sociales y de reproducción (de acuerdo con el lema marxista *transformer le monde*).

Operando constantemente con relación a los nexos que articulan nuestras representaciones de la realidad, el espíritu crea realidades nuevas, no reductos idílicos para la evasión. De ahí que la fuerza convulsiva de la imagen moderna estribe en la calidad del enlace de los términos y no tanto en una relación meramente comparativa. Así, la metáfora simple o el símil figurativo pierden su interés en favor de las imágenes más experimentales. Como botón de muestra, léanse los siguientes ejemplos:

Un flamboyant poignard a tué l'étrange oiseau dans la cage de flamme et la forêt d'acier
vibre en sourdine illuminée par le feu des mortes giroflées⁵⁹

J'ai besoin des poissons pour porter ma couronne
Autour de mon front⁶⁰

[...] sourire
vissée comme une fleur à la boutonnière du matin⁶¹

Les pieuvres ailées guideront une dernière fois la barque dont les voiles sont faites de ce
seul jour heure par heure⁶²

En el caso de muchos poemas de Ory, la arbitrariedad hasta el sinsentido se alía con un cierto aire de bufonería trascendental:

⁵⁸ En la Inglaterra de principios del siglo XIX surgirá el llamado *ludismo*, movimiento obrero nacido como reacción al maquinismo implantado durante el siglo XVIII a partir de la Revolución industrial y cuyo más célebre defensor fue el mencionado socialista utópico francés, quien propuso la libre agrupación de los trabajadores en falansterios o comunidades rurales autosuficientes que, lejos de impedir el pleno desarrollo de las cualidades humanas, serían establecidas en total armonía con la naturaleza de cada individuo. Vid. Javier Echeverría: «Enseñar deleitando: Fourier», *Sobre el juego* (Barcelona: Destino, 1999), pp. 13-16. A pesar de la analogía con la raíz latina *ludus* (juego), el ludismo no procede de este étimo, sino de un líder ficticio, el legendario capitán Ned Ludd. Vid. Malcolm I. Thomis: *The luddites. Machine-breaking in regency England* (Aldershot [Hampshire], Brookfield [Vermont]: Gregg Revivals, 1993). Para una aproximación directa a la teoría de Fourier, véase su obra: *Teoría de los cuatro movimientos y de los destinos generales* (Barcelona: Barral, 1974).

⁵⁹ Robert Desnos: «Sous les saules», *Les ténèbres* (1927), precedido de *A la mystérieuse*, edición bilingüe francés-español (Madrid: Hiperión, 2002), p. 74.

⁶⁰ P. Éluard: *Capitale de la douleur* (1926), en *Œuvres complètes (1913-1945)*, vol. I (Paris: Gallimard, 1968), p. 186. Puede verse la traducción española *id.*: *Capital del dolor* (Madrid: Visor, 1997), p. 118.

⁶¹ T. Tzara: *L'homme approximatif* (Paris: Fourcade, 1931), p. 12. Puede consultarse la traducción al español *id.*: *El hombre aproximativo* (Madrid: Visor, 2001), p. 16.

⁶² A. Breton: «La mort rose», *Le revolver à cheveux blancs* (1932), en *Poemas I* (Madrid: Visor, 1993), p. 117.

¿QUIÉN tiene que cementerio? Los reyes
 del horizonte azucarado anuncian el
 mercurio solemne llueven manos jóvenes
 entre las columnas del césped
 Se oxidan los nerviosos velos negros
 cuando la fiesta huye de un rostro
 y el caballero de la telaraña
 telefona al sexo de su amada
 Este mundo se deja fotografiar
 sonriendo con talle de flecha
 Infinitas llagas hermosas como perros
 Se arrepiente de su gorra el terror
 Sale de la noche el camión de plata
 La voluntad caliente de todo lo que gime
 más allá de los profetas redondos
 Te admiro las piernas horribles de fe
 por la taberna en el fondo del bosque
 Poeta cuya lengua de compás
 hizo ruido la página gemela
 El ancla azul en mis ojos buscó
 el hambre de la seda la perfecta⁶³

Talmente se manifiesta el *isomorfismo de la imaginación* elevado no sólo a ideal estético, sino a principio cognoscitivo y emblema vital. Realidad e irrealidad, vigilia y sueño, consciente e inconsciente..., los opuestos formales sobre los que se hubo edificado el racionalismo secular quedan superados por la *imago* surrealista en que se cristalizan todas las combinaciones, en especial las más intensas y convulsivamente bellas por su alto índice de arbitrariedad. En este sentido, fue Apollinaire quien, a partir de su poema «Onirocritique» (publicado por vez primera en 1908), marcó la dirección que debían tomar los miembros del grupo Littérature:

Les charbons du ciel étaient si proches que je craignais leur ardeur. Ils étaient sur le point de me brûler. Mais j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme. Deux animaux dissemblables s'accouplaient et les rosiers provignaient des treilles qu'alourdissaient des grappes de lune. De la gorge du singe, il sortit des flammes qui fleurdelisèrent le monde. Dans les myrtaies, une hermine blanchissait. Nous lui demandâmes la raison du faux hiver. J'avalai des troupeaux basanés⁶⁴.

⁶³ C. E. de Ory: «El árbol de cristal», *Cabaña (1968-1975)*, en *Energeia*, p. 175.

⁶⁴ G. Apollinaire: «Onirocritique», en *Obras esenciales I* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006), p. 172. *Vid. ibid.*, pp. 172-179. Según Breton, el término con el que se bautizó el movimiento por él comandado se tomó de la obra teatral *Les Mamelles de Tiresias* (1917), definida genéricamente por su autor como «drame surréaliste». Sin embargo, Soupault negará esta versión, asegurando que fue en memoria del

El poema se convierte entonces en un espacio de metamorfosis múltiples en que se despliegan imágenes arbitrarias y desafiantes, imágenes *encontradas* según una triple acepción: súbito hallazgo (encontrar algo sin buscarlo), tensión de contraste (dos realidades encontradas, opuestas) y conciliación suprarrazional (elevado punto de encuentro en que se sintetizan dichas realidades). Es evidente que ello entronca con el pensamiento analógico y con el componente mágico del simbolismo universal que Breton habría incorporado al Surrealismo, seguramente influenciado por el iluminista romántico Eliphas Lévi (1810-1875), a quien descubrió a través de una obra de Auguste Viatte, *Victor Hugo et les illuminés de son temps* (1942)⁶⁵. En esa década de los cuarenta, Breton se prodiga en comentarios sobre el poder de seducción de la analogía y del esoterismo:

Je n'ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique. Pour moi la seule *évidence* au monde est commandée par le rapport spontané, extra-lucid, insolent qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre, que le sens commun retiendrait de confronter⁶⁶.

L'ésotérisme, toutes réserves faites sur son principe même, offre au moins l'immense intérêt de maintenir à l'état dynamique le système de comparaison, de champ illimité dont dispose l'homme, qui lui livre les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés, et lui découvre partiellement la mécanique du symbolisme universel⁶⁷.

Aunque fue Apollinaire quien llamó la atención de los surrealistas sobre la cuestión mediúmnica⁶⁸, la necesidad de alcanzar una alquimia verbal que librara la palabra poética del yugo de la elocuencia estuvo ya presente en diversos autores-fetiché del XIX, en gran medida precursores del Surrealismo, como Aloysius Bertrand, Baudelaire y muy especialmente Gérard de Nerval, cuya pasión por la alquimia, el esoterismo y el ocultismo

citado poema como quisieron rendir homenaje a Apollinaire; vid. A. Vielwahr: *Sous le signe des contradictions...*, p. 39.

⁶⁵ En uno de sus escritos, el citado ocultista afirmaba: «La analogía es el único mediador posible entre lo visible y lo invisible, entre lo finito y lo infinito. [...] La analogía de los contrarios es la analogía de la luz con la sombra, de lo cóncavo con lo convexo, de lo lleno con lo vacío»; Eliphas Lévi: *Dogma y ritual de la alta magia* (Barcelona: Edicomunicación, 2002), pp. 161-162. Puede consultarse la referida obra de Auguste Viatte: *Victor Hugo et les illuminés de son temps* (Montreal: Les Éditions de l'Arbre, 1942).

⁶⁶ A. Breton: «Signe ascendant», *La Clé des champs*, p. 173.

⁶⁷ *Id.*: *Arcane 17*, p. 105. Breton cita en esta línea a Hugo, Fabre d'Olivet, Nerval, Swedenborg, Baudelaire, Rimbaud y Apollinaire.

⁶⁸ Vid. Martine Antle: «La fonctions de la magie dans le surréalisme», *Teatre et poésie surréalistes* (Vestavia Hills, Alabama : Summa Publications, 1988), pp. 72 *et seq.*

ha sido subrayada por la crítica en numerosas ocasiones⁶⁹. Impulsados por el prestigio que las ciencias ocultas y el esoterismo habían adquirido a finales del siglo XIX entre la intelectualidad europea, también en el XX proliferó toda una serie de círculos gnósticos en torno a poetas y artistas de primera magnitud, como Mallarmé en Francia, William Butler Yeats (1865-1939) en Gran Bretaña, Vasily Kandinsky (1866-1944) en Rusia o Stefan George (1868-1933) en Alemania⁷⁰.

Por otro lado, es importante remarcar que el poderoso influjo del pensamiento analógico (tanto en su vertiente mágico-primitiva como en la esotérica, por la que se produce una mística revelación de la unidad del cosmos) confluye con el método dialéctico inspirado en Hegel. Dado que el Surrealismo aspiraba a consumir una auténtica revolución cognoscitiva que ampliara los límites de la razón, y dado que para ello debía superar las oposiciones formales del racionalismo ilustrado y postilustrado (erigido sobre un sistema de dualidades y binomios), la analogía no podía permitirse prescindir de la dialéctica, y viceversa. Según ha apuntado Gérard Legrand:

on affirmera que la dialectique légitime la symbolique, et que la symbolique (analogie) accomplit la dialectique, qu'elle a rendu nécessaire. L'une comme l'autre de ces démarches, —les seules connues— de la nouvelle philosophie spéculative [...] gagneront à « alterner » leurs alternances et à confronter leurs vertiges.

L'analogie « particularise » les connexions de la simple « similitude » puis les généralise (par son aspect inductif) jusqu'à une totale métamorphose où s'effondrent les différences en ce qu'elles ont d'inerte, de même que la dialectique « analyse » les connexions de l'ancienne logique, et, dissipant les antinomies qui la bloquaient, assume la destinée amplifiante de la « Raison »⁷¹.

Con todo, la referencia capital del Surrealismo en materia imagológica, al menos durante los primeros años de andadura del grupo y siempre desde un punto de vista

⁶⁹Vid. René Lalou: *Vers une alchimie lyrique. Sainte-Beuve, Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, Baudelaire, avec un Florilège de ces Auteurs* (Paris: Les Arts et le livre, 1927). Sobre el interés de Nerval por las ciencias ocultas existe una gran cantidad de estudios, entre los que destacamos el de Jean Richer: *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques* (Paris: Éditions du Griffon d'Or, 1947); y A. Viatte: «Mysticisme et poésie chez Gérard de Nerval», en *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 15, marzo de 1963, pp. 79-85. Sobre la relación magia-poesía a partir de la importante presencia de las corrientes esotéricas en el Romanticismo y en el Simbolismo, vid. *infra* «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna».

⁷⁰ Para una introducción a la obra de este último, vid. Stefan George: *Nada hay donde la palabra quiebra* (Madrid: Trotta, 2011). Sobre las ideas del citado pintor, vid. especialmente Vasily Kandinsky: *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (Paris: Gallimard, 1988). Asimismo, vid. Fernando Picchi: *Esoterismo e magia nelle poesie di W. B. Yeats* (Florenia: Nardini, 1977).

⁷¹ Gérard Legrand: «Analogie et dialectique», en *La Brèche*, n° 7, París, Le Terrain vague, diciembre de 1964, pp. 28-29.

estrictamente teórico, no fue otra que la de Pierre Reverdy, quien en 1918 definía la imagen poética como *una creación pura del espíritu* que nace del acercamiento de dos realidades lejanas: «Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá»⁷². Esta formulación de la imagen poética seguirá muy presente en el ideario de Breton a lo largo de los años, hasta el punto de constituir el desiderátum por excelencia de la estética surrealista y la única medida jerarquizante que, a juicio del francés, pudiera establecerse entre los diversos poetas:

Comparar dos objetos lo más alejados posible uno de otro o, por cualquier otro método, ponerlos en presencia *de una manera brusca y sorprendente*, es la tarea más alta a que pueda aspirar la poesía. A ejercitarse en esto debe tender cada vez más su poder inigualable, único, que es el de hacer aparecer la unidad concreta de los dos términos puestos en relación y comunicar a cada uno de ellos, cualquiera que sea, un vigor que le faltaba mientras era tomado aisladamente. Lo que se trata de vencer es la oposición completamente formal de esos dos términos; lo que se trata de suprimir es su aparente desproporción que sólo proviene de la idea imperfecta, infantil que tenemos de la naturaleza, de la exterioridad del tiempo y del espacio. Cuanto más fuerte parece el elemento de la desemejanza inmediata, más debe ser superado y negado⁷³.

Es cierto que idéntica concepción de la imagen ya estuvo presente en el Futurismo, especialmente a partir del «Manifiesto técnico de la literatura futurista» (1912), en mi opinión uno de los más sustanciales de Marinetti. En dicho manifiesto, su autor opuso la nueva imagen a las imágenes-cliché y a las metáforas manidas que importan una analogía inmediata, obedeciendo así a la pasión innovadora de la poesía moderna que exigía, por lo mismo, un proceso de disolución de las viejas formas. Para el italiano, la verdadera analogía que debe operar en la imagen consistiría en «el profundo amor que une las cosas distantes, aparentemente diversas y hostiles. Sólo por medio de extensísimas analogías [se logrará] un estilo [que] puede abarcar la vida de la materia»⁷⁴. En este mismo sentido, las imágenes surrealistas presentaban una suerte de nueva cosmogonía bajo el impulso unificador del Eros, misteriosa fuerza que propicia el entrecruzamiento de las cosas más

⁷² P. Reverdy: «La imagen» (1918), *op. cit.*, p. 25. Breton cita este mismo pasaje en el «Manifiesto del Surrealismo» (1924); *vid.* A. Breton: *Manifestos...* p. 29.

⁷³ [El énfasis es mío.] *Id.*: *Los vasos comunicantes*, p. 96. Sobre la conciliación de los contrarios desde un punto de vista semiótico, véase el interesante trabajo de Michel Ballabriga: «La conciliation des contraires dans le surréalisme», *Sémiotique du Surréalisme. André Breton ou la cohérence* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995), pp. 19-60. Asimismo, *vid. id.*: «L'image» y «L'analogie», *idem*, pp. 136 *et seq.* y pp. 145 *et seq.*, respectivamente.

⁷⁴ F. T. Marinetti: «Manifiesto técnico de la literatura futurista» (1912), *Manifestos y textos futuristas*, p. 158.

lejanas⁷⁵. A partir de aquí, la transfiguración lírica sólo podrá obtenerse a costa de una *incoherencia lógica*, de una *contradicción en los términos*⁷⁶.

Aún así, y a los ojos de Breton, no fue Marinetti sino Reverdy quien mejor había meditado y hecho meditar acerca de los medios profundos de la poesía⁷⁷. Con él, los surrealistas encontraron una base teórica sólida para toda una serie de técnicas capaces de generar tal sobresalto de energía y de placer que —como en el juego— parecen querer desarrollarse exponencialmente⁷⁸. Desligada de las exigencias de la razón lógica y de las estrictas limitaciones de la realidad físicamente determinada, la nueva imagen, donde se elimina todo nexo lógico entre los elementos de la fusión (analogías morfológicas, correlación de sentido, etc.), se caracteriza por su enorme capacidad para provocar, según leyes propias (es decir, poéticas), verdaderos *cortocircuitos* psíquicos cuya centella resultante anuncia la apertura de nuestra percepción a un *más acá* autotrascendido. A partir de esta convicción, el poeta vanguardista trata de aprehender por medio de un juego de equivalencias radicales (aquellas que importan un alto índice de incongruencia lógica) la intimidad remota de dos realidades aparentemente incompatibles o en conflicto, ensanchando al máximo los límites de la analogía cuando no aboliéndolos a fin de concebir una imagen dotada de una energía específica y emancipadora.

Tal como ha explicado uno de los padres de la Etología, el austríaco Konrad Lorenz (1903-1989), el fenómeno del cortocircuito se produce por un nuevo contacto en algún lugar inesperado del sistema: cuando dos sistemas independientes entre sí se acoplan, «surgen repentinamente unas *propiedades inéditas del sistema*, es decir, unas propiedades que no han existido antes y de las cuales *tampoco se ha entrevisto el menor indicio*»⁷⁹. He aquí expresado el particular mecanismo psicológico de la *fulguratio*, a cuya consecución está destinada la imagen poética: cuanto más extraños sean entre sí los círculos de representaciones enlazados por ésta, tanto mayor será el placer proporcionado por el consiguiente cortocircuito psíquico. Habiéndose inspirado en esta misma metáfora

⁷⁵ Escribía Dalí en 1928 para *La Gaceta Literaria*: «Lo más alejado de posibilidades amorosas se enlaza en un entrecruzamiento de perfecto amor. Lo imposible de ser confundido es distraídamente intercambiado, y todo esto con la naturalidad con que las cosas en realidad se unen, se repelen, se relacionan, se aquietan o son ausentes»; S. Dalí: «Realidad y sobrerealidad», en P. Ilie: (ed.): *op. cit.*, p. 304. Para la versión francesa de este texto, *vid. id.*: «Réalité et Surréalité», en *Oui...*, p. 90.

⁷⁶ *Vid.* M. Raymond: «Dadá», *op. cit.*, p. 244.

⁷⁷ *Id.*: *Entretiens*, p. 47. A propósito de la teoría poética e imagológica de Reverdy, *vid.* Eileen Storey: *A study of the image in the poetry of Pierre Reverdy*, Tesis doctoral (Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1969); y Robert W. Green: *The poetic theory of Pierre Reverdy* (Berkeley: University of California Press, 1967).

⁷⁸ *Vid.* J. Chénieux-Gendron: «Jeu, rire, humour: un colloque à Cerisy», *op. cit.*, p. 7.

⁷⁹ Konrad Lorenz: «La fulguración» en *La otra cara del espejo* (Barcelona: Plaza & Janés, 1974), p. 43.

fotoeléctrica, escribía André Breton en un texto con motivo de la exposición de los *collages* de Max Ernst en 1921 (por tanto, tres años antes del primer manifiesto del Surrealismo):

la maravillosa facultad de obtener dos realidades completamente separadas sin hacer abandono del territorio de nuestra experiencia, de juntarlas y conseguir que salga una chispa de su contacto, de reunir dentro del alcance de nuestros sentidos figuras abstractas dotadas de la misma intensidad, el mismo relieve que otras figuras, y de desorientarnos en nuestra memoria al sacarnos un punto de referencia⁸⁰.

Estos mismos términos serán reutilizados para definir la nueva imagen poética en el que, a nuestro juicio, quizá sea el fragmento más importante del celeberrimo manifiesto de 1924:

de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores⁸¹.

Por supuesto, la calidad de esta chispa dependerá de la intensidad del cortocircuito que la provoque, este el cual ha de ser en todo caso de carácter fortuito. Azar, sentido lúdico y ausencia de toda finalidad se alían para producir un fenómeno que en modo alguno puede reducirse a los cálculos de la razón. No se trata, por tanto, del resultado previsible de una técnica fácilmente aprendida y basada en una fría operación mental que se prestara a una sucesiva reproducción mecánica⁸². En el segundo manifiesto del movimiento, Breton ergotizará a propósito de este extraordinario fenómeno en que se cifra el supremo gozo de la experiencia surrealista:

Al igual que en la realidad física, el cortocircuito se produce cuando dos «polos» de la máquina están unidos por un conductor de nula resistencia o de resistencia demasiado escasa. En poesía y en pintura, el surrealismo ha hecho lo imposible en orden a multiplicar estos cortocircuitos. El surrealismo se ocupa y se ocupará constantemente, ante todo, de reproducir artificialmente este

⁸⁰ Ap. Dawn Ades: *El Dadá y el Surrealismo* (Barcelona: Labor, 1975), p. 31.

⁸¹ A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 43.

⁸² «Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu *con el fin* [sic] de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso»; A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 43.

momento ideal en que el hombre, presa de una *emoción particular*, queda súbitamente a la merced de algo «más fuerte que él» que le lanza, pese a las protestas de su realidad física, hacia los ámbitos de lo inmortal⁸³.

Fue precisamente Reverdy quien llamó *emoción* a esa chispa brotada del choque. Emoción, decimos, y no *sentimiento*, el cual se agota de inmediato y puede ser definido como un conato instintivo ligado a los acontecimientos de la vida ordinaria, es decir, como una pulsión sensible motivada por el interés y anclada en la realidad concreta que es incapaz de trascender. La emoción estética —o lo que es lo mismo, específicamente poética— es, por el contrario, *de otro orden*: suscitada por lo que se dice y más aún por *cómo* se dice, esta súbita emoción, sólo en apariencia gratuita, es «indefinidamente renovable porque se inserta en el ser mismo de quien la recibe y le aporta un incremento de sí mismo»⁸⁴. De este modo, en la imagen surrealista parece cobrar una importancia radical el elemento catártico, si aceptamos la definición vygotskiana de catarsis como «una especie de cortocircuito» resultante del enfrentamiento de dos afectos desarrollados en direcciones opuestas, hacia la forma y hacia el contenido, respectivamente⁸⁵. Dicho elemento catártico se correspondería con la súbita descarga de energía psíquica a partir del encuentro de dos realidades contrapuestas en el eje de la representación, o bien a partir de un segundo encuentro del gozo preliminar de la expresión con aquel otro gozo derivado del proceso desrealizador de la imaginación creadora.

Sirviéndonos de la jerga de la Estética de la creatividad de López Quintás, la imagen surrealista vendría a ser el resultado de un *juego ambital*, a saber: la interferencia de realidades ambiales discontinuas que propicia la creación de una realidad ambital más amplia⁸⁶. En tal sentido, lo surreal puede ser definido como aquel *ámbito supra-*

⁸³ (El énfasis es mío.) *Id.*: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *op. cit.*, p. 141.

⁸⁴ P. Reverdy: «Esa emoción llamada poesía» (1950), *op. cit.*, p. 66. *Vid. id.*: «La función poética» (1950), *op. cit.*, p. 78. Sobre este contraste entre emoción (estética) y sentimiento, *vid. id.*: «Circunstancias de la poesía» (1946), *op. cit.*, p. 71. La revolución cognoscitiva que preconizaba el Surrealismo corría en paralelo a su revolución estética, pues tanto una como otra pasaba por asaltar el trono antes usurpado por la razón para coronar, a la manera de los románticos, la depuesta emoción y hacerla acompañar por su ardiente consorte: la imaginación. Ello explica el interés de los surrealistas por las manifestaciones del arte primitivo. En el prefacio a una obra del artista y etnólogo Karel Kupka (1918-1993) dedicada a la pintura y escultura de los aborígenes australianos, *Un art à l'état brut* (1962), escribía André Breton: «Aimer d'abord. Il sera toujours temps ensuite de s'interroger sur ce qu'on aime, jusqu'en n'en vouloir rien ignorer [...] On n'y insistera jamais trop : il n'y a que le seuil émotionnel qui puisse donner accès à la voie royale ; les chemins de la connaissance, autrement, n'y mènent jamais» ; A. Breton: «Main première», *Perspective cavalière*, pp. 221-222. *Vid. infra* «2.2.10. Proceso abierto contra la civilización: locura, primitivismo e infancia».

⁸⁵ *Vid.* Lev Semenovich Vygotski: «El arte como “catarsis”», *Psicología del arte* (Barcelona: Paidós, 2006), p. 263.

⁸⁶ «Sólo la interferencia de realidades ambiales da lugar a un *encuentro*, y sólo el acontecimiento de encuentro es fuente de luz y de belleza»; Alfonso López Quintás: «Carácter ambiental de la realidad y del

constelacional en que los contrarios dejan de ser percibidos contradictoriamente⁸⁷. En efecto, la ecuación *encuentro-interferencia-luz-belleza*, descrita por el español, no difiere esencialmente de aquella otra del Surrealismo: *aproximación fortuita-cortocircuito-chispa-luz-belleza convulsiva*. Lo que se pondera aquí no es otra cosa que una belleza capaz de producir la experiencia de una verdadera convulsión psíquica. A los ojos de los surrealistas, las imágenes ultracatacréticas resultaban, pues, convulsivamente bellas, «como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección», recordando la tan recurrida cita de Ducasse⁸⁸. Asimismo, hay en ellas un índice de extravagancia (fundamental en la sensibilidad moderna) sobre el que Baudelaire hubo llamado la atención en un texto crítico redactado con motivo de la célebre Exposición Universal de 1855 en París:

*Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau*⁸⁹.

No andaba muy descaminado Octavio Paz cuando precisó que esta belleza bizarra, idiosincrásicamente moderna, toma su alimento-veneno de la ironía romántica que caracteriza el espíritu de la Modernidad en oposición a la armonía y la unidad clásicas⁹⁰.

mundo humano», en *Estética de la creatividad* (Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias, 1987), p. 163. También, *vid. id.*: «Interferencia de ámbitos y expresividad literaria», *op. cit.*, p. 357.

⁸⁷ Según López Quintás, las realidades del entorno y el hombre mismo son *ámbitos* —y no tanto *objetos*— en los que quedan superadas las realidades objetivistas (delimitadas, preconfiguradas, mensurables, opacas), trascendidas hacia una visión más dinámica y abierta de la realidad, capaz ésta de «responder a la apelación de otras realidades e interferirse con ellas, dando lugar a realidades nuevas, de mayor envergadura, irreductibles, originarias»; *vid. id. op. cit.*, p. 163. En otro de sus trabajos, nos dice este mismo autor: «entre meros objetos la comunicación es pobre porque la creatividad es precaria [...] Para ser auténtica, la comunicación humana debe fundar relaciones rigurosas de *presencia*»; «Los objetos pueden yuxtaponerse, pero no entreverarse. Dos campos de posibilidades, en cambio, están llamados a integrarse, a potenciarse mutuamente y hacer surgir una tercera realidad llena de virtualidades. Si por contraposición a los meros objetos, llamamos “ámbitos de realidad” a los campos de posibilidades lúdicas, cabe afirmar que la verdadera relación de presencia se funda entre ámbitos que se entreveran, crean juego y alumbran sentido»; «En este momento, los esquemas mentales “interior-“exterior”, “autonomía-heteronomía”, “inmanencia-transcendencia”, “sujeto-objeto” y otros semejantes quedan radicalmente superados, como bien supo adivinar Heidegger en el umbral mismo de su obra *Ser y tiempo*»; *vid. Id.: Análisis estético de obras literarias* (Madrid: Narcea, 1982), pp. 25-27.

⁸⁸ Lautréamont: «Canto VI», *op. cit.*, p. 295.

⁸⁹ Ch. Baudelaire: «Exposition Universelle —1855—. Beaux-Arts», *Œuvres complètes*, Vol. II, p. 652.

⁹⁰ «Alimento porque es la levadura de la “belleza moderna”, según la definió Baudelaire: lo bizarro, lo único. O sea: la objetividad desgarrada por la subjetividad irónica, que es siempre conciencia de la contingencia humana, conciencia de la muerte. Veneno porque la “belleza moderna”, a la inversa de la antigua, está condenada a destruirse a sí misma: para ser, para afirmar su modernidad, necesita negar lo que apenas ayer era moderno. Necesita negarse a sí misma. La belleza moderna es bizarra porque es distinta a la de ayer y por

Esta ironía, identificada con lo excepcional, irregular o *bizarro*, es definida como «el agujero en el tejido de las analogías [...] la disonancia que rompe el concierto de las correspondencias y lo transforma en galimatías»⁹¹. En cierto modo, puede decirse que la imagen nueva reproduce ferazmente el desarrollo dialéctico de las dos tendencias antagónicas del Romanticismo: por un lado, la analogía (basada en un complejo sistema de correspondencias), y por otro, la ironía (basada en una asistematicidad caótica). Sirviéndonos de una idea expresada por Foucault, la imagen nueva es el resultado de un elevado juego de simpatías y antipatías, ya que en el caso de que únicamente se diera el entusiasmo de la asimilación y la síntesis compacta de lo diverso, sin que la conciencia crítica reactualizara un mínimo sentido de la diferencia, dicha imagen no suscitaría aquel convulsivo placer proveniente del encuentro de dos sistemas (el de la razón lógica y el de la razón poética)⁹². En todo caso, la energía patética de la poesía surge de romper, por medio de la producción constante de imágenes creadoras e imágenes de humor, cualquier solución de equilibrio en el balance continuo de simpatía y antipatía, llevando ambas fuerzas a su paroxismo a fin alterar la estructura lógica de la realidad condicionada por el racionalismo burgués.

Al negarse a sí misma en lo bizarro, en lo excepcionalmente contradictorio, en lo absurdo, irregular e incluso monstruoso, la belleza moderna apunta a la infinita *progresión* por la que el ideal estético se mantiene como aspiración, como anhelo y, en definitiva, como tensión. El carácter subversivo de esta belleza irónica contrasta con la belleza monolítica del arte oficial, siempre obediente a los intereses de la ideología dominante. Esta belleza apaciguadora tiende a expulsar de los dominios de lo bello lo contradictorio, lo irracional, lo repugnante, para ofrecernos en cambio imágenes y símbolos tranquilizadores que contribuyan al mantenimiento del orden existente. De ahí que, en

eso mismo es histórica. Es cambio, es perecedera: historicidad es mortalidad»; O. Paz: *Apariencia desnuda...*, p. 115.

⁹¹ Vid. *id.*: «Ruptura y convergencia», en *La otra voz...*, p. 35-36. «La historia de la poesía moderna, del romanticismo al simbolismo, es la historia de las distintas manifestaciones de los dos principios que la constituyen desde su nacimiento: la analogía y la ironía»; *ibid.*, p. 37. A esto añadiré que ambos principios, si bien pugnan en la poesía romántico-simbolista, se retroalimentan sintéticamente en la poesía vanguardista-surrealista.

⁹² «[En el juego de las *simpatías*] no existe ningún camino determinado de antemano, ninguna distancia está supuesta, ningún encadenamiento prescrito. La simpatía juega en estado libre en las profundidades del mundo [y] es un ejemplo de lo *Mismo* tan fuerte y tan apremiante que no se contenta con ser una de las formas de lo semejante; tiene el peligroso poder de *asimilar*, de hacer las cosas idénticas unas a otras, de mezclarlas, de hacerlas desaparecer en su individualidad [...] de tal manera que si no se nivelara su poder, el mundo se reduciría a un punto, a una masa homogénea, a la melancólica figura de lo *Mismo*: todas sus partes tenderían unas a otras y se comunicarían entre sí sin ruptura ni distancia [...] Por ello, la simpatía es compensada por su figura gemela, la antipatía. Ésta mantiene a las cosas en su aislamiento e impide la asimilación; encierra cada especie en su diferencia obstinada y su propensión a perseverar en lo que es»; M. Foucault: *Las palabras y las cosas*, pp. 32-33.

oposición a la vacua conciliación que nos ofrece este modelo de belleza moderada, la ironía y el humor privilegian lo feo, lo deforme, lo monstruoso..., al nutrirse de las contradicciones y disonancias que todo espíritu inconformista es capaz de aprehender⁹³. La ironía se convierte así en una verdadera praxis revolucionaria, a tenor de lo cual adquieren un sentido harto revelador las palabras del líder surrealista: «La belleza será CONVULSIVA o no será» (*sic*)⁹⁴.

Tampoco debemos ignorar que la poética reverdyana de la imagen y su posterior desarrollo surrealista, sin excluir sus precedentes dentro de la vanguardia, bebieron directa o indirectamente de la libre asociación de ideas formulada en el seno de la teoría romántica del arte a partir de la premisa de un placer o goce no determinado por factores extraestéticos⁹⁵. La pasión romántica por este tipo de asociaciones, ha explicado Villacañas, está íntimamente emparentada con la originaria voluntad de conquistar lo infinito, y sólo con relación a dicha voluntad (a la que, sabemos, está indisolublemente unida la necesidad del artista de realizar su libertad) podemos fácilmente comprender aquella «lujuria báquica por las asociaciones y síntesis»⁹⁶. Tal como revela uno de sus «Fragmentos críticos» (1797), Fr. Schlegel utilizó una metáfora lumínico-explosiva homologable a la del cortocircuito (por entonces se desconocían las corrientes eléctricas por inducción), aunque, en este caso, para hablar de uno de los conceptos clave de la teoría romántica de la ironía y por extensión de la literatura: el *Witz*, definido por Jankélévitch como «la capacidad de descubrir analogías lejanas, de hacer perceptibles, gracias al juego de las asociaciones y de la homofonía, las afinidades más imprevistas»⁹⁷. Aunque, si nos atenemos a las palabras de Schlegel, además de la capacidad para *producir* semejanzas entre representaciones alejadas entre sí y de establecer comparaciones entre magnitudes aparentemente incompatibles (materia-espíritu, finito-infinito, etc.), el *Witz* puede también —como la imagen nueva— dinamitar aquellas mismas semejanzas previamente generadas:

Es preciso esperar a que la imaginación [*Einbildungskraft*] esté saturada de todo tipo de vida, para luego electrificarla [*elektrisieren*] mediante la fricción

⁹³ Cfr. Diego Sánchez Meca: «La ironía romántica», *El nihilismo. Perspectivas sobre la historia intelectual de Europa* (Madrid: Síntesis, 2004), pp. 95-97.

⁹⁴ A. Breton: *Nadja* (Madrid: Cátedra, 2004), p. 243. Esta sentencia se repite en *id.*: *El Amor loco*, pp. 26-30.

⁹⁵ Precisamente, los Cantos de Lautréamont, el santo tutelar del Surrealismo, constituyen la obra maestra de la verdadera literatura romántica francesa —en opinión de Jaloux— aun casi medio siglo después del Romanticismo oficial; *vid.* Edmond Jaloux: «Notes sur les *Chants de Maldoror*», en *Le Disque Vert* (4ème Série), nº 4, 1924. Puede consultarse en la siguiente dirección web : <http://homepage.mac.com/emmapeel/disquevert/ducasse/jaloux.html>

⁹⁶ J. L. Villacañas: *La quiebra de la razón ilustrada: Idealismo y Romanticismo* (Madrid: Cincel, 1988), p. 219.

⁹⁷ V. Jankélévitch: *La ironía*, p. 121.

provocada por la libre sociabilidad [*freier Geselligkeit*], de modo que el estímulo causado por el más leve contacto, ya sea amistoso u hostil, pueda arrancarle chispas fulgurantes [*blitzende Funken*] y rayos luminosos [*leuchtende Strahlen*], o descargas sonoras [*schmetternde Schläge*]⁹⁸.

Nótese cómo la expresión *blitzende Funken* sintetiza dos metáforas lumínicas que se repiten dispersas en la obra de Friedrich Schlegel allá por los años del *Athenäum*. Así por ejemplo, en el ensayo *Sobre la filosofía* (1799), el joven romántico aplicó la metáfora simbólica de la chispa (*Funke*) al ingenio propio del entusiasmo poético:

¿las ideas sobre el amor que se engendran en el seno de la nostalgia eterna a partir de las chispas [*Funken*] del Witz de la inspiración [*Begeisterung* — entusiasmo] no son para ti más vivaces y reales que aquella indiferencia que otros quieren denominar preferentemente realidad [*Wirklichkeit* — realidad efectiva] porque el grumo [*Klumpen* — masa compacta, conglomerado] yace ahí tan despojada y toscamente?⁹⁹.

Asimismo, en uno de los fragmentos del *Athenäum* citó el *Blitz* (rayo, destello) exterior de la fantasía, identificándolo con el *Witz* (lo que en su forma ya constituye un juego ingenioso de palabras): «El ingenio [*Witz*] es la manifestación [*Erscheinung*], el destello [*Blitz*] exterior de la fantasía. De ahí su divinidad, y de ahí el parecido entre la mística y el ingenio»¹⁰⁰. En verdad, este *Blitz* del *Witz* es una metáfora orgásmica a menudo asociada con el rayo divino (*göttlicher Blitz*), que a su vez se identifica con la súbita experiencia disociadora del arrebató místico (tal como aparece en la obra de Schleiermacher, entre otros)¹⁰¹. Por tanto, dicha metáfora le viene dada a Breton por la tradición del romanticismo alemán: la imagen cortocircuitadora del Surrealismo participaría, pues, del *Witz* en tanto que produciría los destellos de una imaginación electrificada por la saturación de los más diversos materiales (representaciones, sonidos, sensaciones...), libremente asociados.

La idea del cortocircuito actualizada por Breton tuvo gran predicamento entre los poetas de origen hispánico. En un texto de 1925 citado con anterioridad, José Bergamín

⁹⁸ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 32. Véase el original en Fr. Strack & M. Eicheldinger (eds.): *Fragmente der Frühromantik...*, p. 11. En otra ocasión, añade: «Algunas ocurrencias ingeniosas son como el reencuentro inesperado de dos pensamientos amigos tras una larga separación»; Fr. Schlegel: *op. cit.*, p. 67.

⁹⁹ *Id.*: «Sobre la filosofía», en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *El absoluto literario...*, p. 288.

¹⁰⁰ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 197. Véase el original en Fr. Strack & M. Eicheldinger (eds.): *op. cit.*, p. 85.

¹⁰¹ *Vid. infra* «2.2.7.4. Misticismo profano y disolución del yo».

hablaba de la *imagen pura-choque* o *chispazo-libre-imaginativo*: «Un corto-circuito fantástico que funde los plomos de la memoria-débil resistencia»¹⁰². Más llamativo nos parece el caso del chileno Vicente Huidobro, quien en su *Altazor* (1931) escribía:

Hay que resucitar las lenguas
[...]
Con cortacircuitos en las frases
[...]
Palabra por palabra
Con luz propia de astro que un choque vuelve vivo
Saltan chispas del choque y mientras más violento
Más grande es la explosión¹⁰³

Examinados en su conjunto, no vemos grandes diferencias entre las prácticas estéticas del Creacionismo y del Surrealismo, frutos de una misma atmósfera intelectual, espiritual y estética, por más que el chileno se mostrara severamente crítico con algunos de los fundamentos teóricos de éste¹⁰⁴. Consciente de las molestas analogías que pudieran establecerse entre ambos ismos, el chileno se apresuró a mencionar sus propias fuentes, muy anteriores a Reverdy y al Surrealismo: en concreto, el artículo «imaginación» recogido en el *Diccionario filosófico* (1764) de Voltaire (1694-1778), para quien aquella «rapproche plusieurs objects distants», y la *Psychologie* (1903) de Abel Rey (1873-1940):

À propos de l'imagination, les surréalistes nous donnent comme nouvelle la définition qui dit que l'imagination est la faculté par laquelle l'homme peut rapprocher deux réalités distantes.

¹⁰² J. Bergamín: «Nominalismo supra-realista», en *Alfar*, n° 50, p. 3.

¹⁰³ V. Huidobro: «Canto III», *Altazor* (Madrid: Cátedra, 1996), pp. 97-98.

¹⁰⁴ *Vid. id.*: «Manifeste manifestes», *Obra poética*, pp. 1316-1327. Lo insólito de esta animadversión no hace sino reavivar la polémica acerca de las posibles deudas que el Creacionismo habría contraído con el Surrealismo. Si hacemos caso al propio Huidobro, la idea de aquella nueva estética empezó a gestarse en 1912, pero fue incubada durante la estancia del chileno en París durante los mismos años en que el Surrealismo comenzaba a tomar forma. *Vid. id.*: «Le créationnisme», *op. cit.*, pp. 1328 y 1338. Sobre la relación entre Huidobro y el Surrealismo, *vid. N. A. Ortega*: «Huidobro frente al Surrealismo», *Vicente Huidobro...*, pp. 319 *et seq.*; Enrique Caracciolo-Trejo: «Huidobro y el Surrealismo», *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia* (Madrid: Gredos, 1974), pp. 79 *et seq.*; y R. de Costa: «Huidobro y el Surrealismo», *En pos de Huidobro. Siete ensayos de aproximación* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1980), pp. 59-69. Este último puede además consultarse en Peter G. Earle & Germán Gullón (eds.): *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1977), pp. 74-80. Para Costa, uno de los centros de la polémica es la cuestión de la escritura automática, tan recelada por los poetas en lengua española; en ello mismo incide José Luis Bernal: «Poesía creacionista», en J. Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España...*, pp. 168-171. Por su parte, Aullón de Haro formula la oposición irracionalismo/hiperconsciencia para ilustrar el hiato que existiría entre ambas estéticas; si bien, en mi opinión, aquélla reposa sobre unas bases algo inestables a la luz de la propia teoría surrealista. Sobre estas cuestiones y otras en torno a la poética del Creacionismo, véase P. Aullón de Haro: *La poesía en el siglo XX*, pp. 120-152.

Cette définition que j'ai donné en mon livre *En passant*, en 1913 [«Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de las cosas»], non pas comme de mon invention mais bien comme la définition courante qui se trouve dans n'importe quel texte de rhétorique pas très mauvais, est peut-être une des plus anciennes que l'on connaisse¹⁰⁵.

Ciertamente, Huidobro publicó en su Chile natal un libro titulado *Pasando y pasando... Crónicas y comentarios* (1914), donde se incluía una especie de manifiesto personal titulado «Yo»:

En literatura me gusta todo lo que es innovación. Todo lo que es original.

Odio la rutina, el cliché y lo retórico.

Odio las momias y los subterráneos de museo.

Odio los fósiles literarios.

[...]

Amo lo original, lo extraño.

Amo lo que las turbas llaman locura.

Amo todas las bizarrías y gestos de rebelión.

[...]

*Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de las cosas*¹⁰⁶.

Por consiguiente, antes incluso de instalarse en la capital gala y de la fundación de la revista *Littérature* en torno a la cual habría de surgir el Surrealismo, el pensamiento estético del chileno manifestaba claramente las marcas propias de la Modernidad estética: su interés por la nueva metáfora, así como su apego a lo original y a lo novedoso como valores estéticos. Igualmente interesante es el fragmento de la conferencia que Huidobro pronunció en el Ateneo de Madrid en 1921, esto es, tres años antes del Manifiesto del Surrealismo y coetáneamente a las entusiastas palabras que Breton dedicó a los *collages* de Ernst. En dicho fragmento, Huidobro atribuía al poeta la prodigiosa facultad de oír «las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables», descubriendo así alusiones misteriosas y haciendo de lo arbitrario una especie de ritual encantatorio¹⁰⁷. La poesía exige del poeta su máxima capacidad enunciativa, rayana en los límites de la imaginación y del espíritu «en donde los extremos

¹⁰⁵ V. Huidobro: «Manifeste manifestes», *op. cit.*, p. 1321.

¹⁰⁶ *Id.*: «Yo», en Nelson Osorio T. (ed.): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1988), p. 35.

¹⁰⁷ V. Huidobro: «La Poesía», *op. cit.*, p. 1297.

se tocan, en donde no hay contradicción ni duda», en definitiva, «más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y de la muerte, más allá del espacio y el tiempo, más allá de la razón y la fantasía, más allá del espíritu y la materia»¹⁰⁸. No hace falta insistir en la proximidad que estas meditaciones muestran con aquella definición de *lo surreal* expresada en el segundo manifiesto de Breton, nueve años más tarde: un cierto punto en el espíritu humano «desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones»¹⁰⁹. Las concomitancias poético-estéticas entre el Creacionismo y el Surrealismo son, pues, evidentes. Coinciden en el alcance ontológico que conceden a la poesía y, concretamente, a la imagen poética, y aunque difieren en la justificación de dicho alcance (fundamentalmente estética en Huidobro, esencialmente cognitiva pero también social en Breton), podría decirse que tratan con equiparable seriedad sus posibilidades tropológicas: si no siempre ignoran la alta relevancia humorística que tales imágenes importan, a menudo la eluden para favorecer la dimensión patética del poema.

He aquí, en principio, la principal divergencia entre la imagología surrealista-creacionista y la del Postismo, más allá del contraste entre *belleza eurítmica* y *belleza convulsiva*, esta la cual en ningún caso es ajena, con todo, a la producción de efectos prosódicos (como vimos en el apartado anterior)¹¹⁰. Cuando Crespo define el Postismo como un «surrealismo bello», lo que hace es introducir un equívoco en la cuestión estética de vanguardia¹¹¹. Por lo general, los postistas toman como punto de partida la poética imagológica del Surrealismo para incidir de forma especial en las virtualidades humorísticas de la imagen traslógica e inmotivada, según el magisterio de Ramón Gómez de la Serna¹¹². Como ejemplo, citaré el poema «Técnicas de la imaginación», en el que Carlos Edmundo de Ory ofrece un inventario de resultados posibles a partir de este tipo de

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 1298.

¹⁰⁹ A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 111.

¹¹⁰ Esta diferencia no es tal, como vimos en el apartado «2.2.1. La vanguardia hispánica peninsular: Ultraísmo y Creacionismo».

¹¹¹ *Vid.* A. Crespo: «Prólogo» a E. Chicharro: *op. cit.*, p. 14.

¹¹² En su célebre ensayo sobre el humorismo encontramos: «Si es importante la imagen, sólo se la perdona y se la resiste si está lanzada con gesto humorístico, si está entregada con cierta sonrisa»; *vid.* R. Gómez de la Serna: «Gravedad e importancia del humorismo» (1930), *Una teoría...*, p. 208. Así pues, los postistas heredan de don Ramón las letíficas irisaciones de un vanguardismo que contrasta con el tantas veces reiterado pesimismo surrealista (aunque tomaran como referencia la estética bretoniana), como así lo hicieron antes los poetas ultraístas: «En la misma poesía nueva campea el humorismo. Los nuevos poetas de España, al intentar el superrealismo, incurrir en el humorismo más alterado, en el super-humorismo. Las últimas imágenes dichas con todo empaque poético tienen dislate humorístico, entremezclas de imposible»; *vid. ibid.*, p. 224. No en vano, sus greguerías fueron definidas por el propio Gómez de la Serna mediante la sencilla fórmula «humorismo + metáfora = greguería»; lo importante es que las metáforas sean optimistas, «para no incurrir en el concepto de las metáforas depresivas de Freud» (léase surrealistas); *vid. id.*: «Prólogo», *Greguerías (Selección 1910-1960)* (Madrid: Espasa-Calpe, 1986), p. 49.

combinaciones caprichosas y aparentemente desprovistas de sentido (e incluso de intención estética):

El campo va en autobús
La silla estudia sánscrito
Lloro un kilo de tomates
El cielo cierra a las ocho
Los ladrones ladran chocolate
En la tienda hierve la legión de honor
La raíz cuadrada tiene fiebre
La electricidad hizo la primera comunión¹¹³

En general, apunta Huizinga, «lo que el lenguaje poético hace con las imágenes es juego. Las ordena en series estilizadas, encierra un secreto en ellas, de suerte que cada imagen ofrece, jugando, una respuesta a un enigma»¹¹⁴. Juegos tan típicamente surrealistas como los «cadavres exquis» o «l'un dans l'autre» abrían un venero de posibilidades imaginísticas, demostrando a las claras el principio lúdico sobre el que reposan estas imágenes arbitrarias. Tales juegos estaban llamados a conjurar el azar por medio de la producción de encuentros fortuitos y sorprendentes, cuya etincelante fulguración vivificaban la experiencia¹¹⁵. Pronto constatamos que los postistas concedieron a la poética surrealista de la imagen una importancia de primer orden, y ello es explícito ya en el manifiesto de 1945, cuando Chicharro parangona las imágenes-hito de sendos movimientos¹¹⁶.

¹¹³ C. E. de Ory: «Técnicas de la imaginación», de *Arte de la fuga o rig* (1973-1976), en *Energieia* (1940-1977), p. 216.

¹¹⁴ J. Huizinga: *Homo ludens*, p. 159. En este sentido, decía también José Bergamín: «El juego puro es enigmático. El enigma es juego absoluto»; ap. Paola Ambrosi (ed.): *José Bergamín. Tra avanguardia e barocco* (Pisa: ETS, 2002), p. 128.

¹¹⁵ En efecto, la escritura surrealista muestra una gran variedad de «estrategias» de composición ligadas al impulso lúdico: automatismo, *cadavres exquis*, juego de las Preguntas y Respuestas, collages, *L'un dans l'autre*, «Ouvrez-vous», etc. «Le cadavre exquis» toma su nombre de la primera frase que surgió mediante este juego verbal («Le cadavre exquis boira le vin nouveau»), el cual consistía en la composición colectiva de versos o frases en una hoja de papel, la cual se plegaba para ocultar la palabra escrita por el anterior jugador, y así sucesivamente, hasta que finalmente el resultado era desvelado. Vid. «Le cadáver exquis», en *Révolution Surréaliste*, n. 9-10. Por otro lado, el juego de «l'un dans l'autre» consistía en describir un objeto cualquiera a partir de otro, o bien a partir de una acción, personaje (incluso colocado en una situación determinada), etc., y viceversa; vid. A. Breton: «L'un dans l'autre», Asimismo, puede verse A. Breton: «L'un dans l'autre», en *Œuvres complètes*, Tomo IV, p. 883 *et seq.* Sobre los juegos de «Questions/Réponses...», véase los aparecidos en los números de la *Révolution surréaliste* de 1928. Para recomponer el inventario de los juegos surrealistas, además del «Segundo manifiesto del Surrealismo», consúltense los números 9 al 11 de *La Révolution surréaliste*, y los números 2 y 4 de la revista *Médium*. Incluso ya antes, en el Manifiesto del Surrealismo de 1924, encontramos un «Poema» compuesto mediante el ensamblaje de titulares periodísticos previamente recortados; vid. *id.*: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifestos...*, pp. 47-49.

¹¹⁶ «A la pregunta que se nos ha hecho de cómo nació el Postismo hemos contestado, con forma simbólica y expresión plástica: “Por la imagen que tuvimos de un hombre que se ríe sentado y fuma con la mano y con la boca”. André Breton, el pontífice del surrealismo, dice que adivinó la posibilidad surrealista al oír a su

Es propio de toda la Vanguardia la concepción del poema como una sucesión de imágenes y metáforas autónomas. Cuando en él domina la *parataxis imagológica*, asistimos a la concatenación de imágenes desconexas, totalmente carentes de ilación lógica, en las que prevalece la fulguración sobre la representación, el cortocircuito sobre el concepto. Tal fenómeno contrasta con la *hipotaxis imagológica*, consistente en una jerarquización de las metáforas y de las imágenes, vinculadas unas con otras según ciertos nexos de sentido más o menos intencionales (el Simbolismo es aquí el modelo de referencia). Por consiguiente, el principio estructural del poema vanguardista no debe buscarse en el sentido más o menos motivado de aquello que se poetiza, sino en la especial modulación de las imágenes, en la atmósfera emotiva que éstas generan y, a lo sumo, en las recurrencias formales que determinan. A este respecto, la poética imagológica del Postismo no difiere en gran medida de las poéticas futurista, dadaísta o surrealista.

Para Breton, Picabia fue «el primero en comprender que todas las relaciones verbales eran lícitas sin excepción, y que su virtud poética era tanto mayor cuanto más gratuitas o irritantes podían parecer a primera vista»¹¹⁷. Lección que, como sabemos, fue perfectamente asumida como propia por los miembros del Postismo original, en quienes la *coincidentia oppositorum* de las imágenes extremaba sus posibilidades desrealizadoras¹¹⁸. Sin embargo, en ellas el humor disparatado y absurdo dejaba de ser un medio para convertirse en toda una disposición de estilo: «hay que romper el nexo de las cosas —decía Chicharro—; es necesario crear a sabiendas el revoltijo»¹¹⁹. Anteriormente, la «Proclama» del Ultra publicada el 1 de enero de 1922, probablemente inspirada en el Manifiesto Técnico de la Literatura Futurista (1912) de Marinetti, registró la importancia de la metáfora remota como valor estético autónomo y verdadera síntesis poética¹²⁰. Por más

subconsciente casi murmurarle al oído la siguiente frase: *Il y a un homme traversé par ma fenêtre* [sic]; E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 283. Chicharro transcribe erróneamente la imagen hito del movimiento francés, la cual es «il y a un homme coupé en deux par la fenêtre», tal como citamos anteriormente. Por su parte, Silvano Sernesi, en una de sus escasas aportaciones a la causa postista, asegura: «Obramos y creemos en virtud de las imágenes fantásticas que, más o menos locas, más o menos extrañas, sacamos a la luz. No nos importa su sentido lógico, su evidencia palpable. Pero sí nos importa su belleza, su verdad de imagen en cuanto arte»; S. Sernesi: «Entrevista a un hombre que se ríe sentado y fuma con la mano y con la boca», en J. Pont: *El Postismo...*, p. 421.

¹¹⁷ A. Breton: *Antología del humor negro*, p. 268. Para los surrealistas, «basta con unir *cualquier* sustantivo a *cualquier* otro para que un mundo de representaciones nuevas surja súbitamente. [...] Lo que resulta realmente atractivo [...] reside en que [...] parecen reconciliarse por excelencia el principio del placer y el principio de realidad»; *id.*: *El Amor loco*, p. 92.

¹¹⁸ Cfr. J. Pont: «Nieva, en el postismo», en *Ínsula*, n° 566, Madrid, febrero de 1994, p. 16; *id.* «El anillo de Ory», AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 136.

¹¹⁹ Ap. C. E. de Ory: «Chicharro hijo a rajatabla», en J. Pont: *El Postismo...*, p. 491.

¹²⁰ «Nuestro arte quiere [...] descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante»; ap. J. Brihuega: *Manifiestos, proclamas...*, p.

que en este punto los postistas se esforzaran en superar la metáfora ultraísta, en gran medida deudora de la greguería ramonista (como recoge explícitamente el Tercer Manifiesto del Postismo, de 1947), todos ellos coinciden en el ingenio humorístico y lúdico que inspira sus imágenes. De entre los postistas, Carlos Edmundo de Ory poseía una habilidad especial para este tipo de asociaciones insólitas¹²¹. El propio mentor del movimiento, sirviéndose igualmente de la parataxis imagológica, enumera una serie de insólitos «casamientos» en su extenso poema programático *Música celestial* (1947-1958), obra que, por encima de cualquier valor lírico, resulta de sumo interés, dado que en ella el madrileño expresa algunos puntos directrices de una concepción estética personal que, a pesar de su evolución en el tiempo, mantiene y desarrolla los valores estéticos del Postismo¹²². Por lo general, los principios fundamentales en que éstos se apoyan coinciden con el programa surrealista, a excepción del componente místico-religioso explícito:

- 73) [...] la imaginación es lo que mayor placer puede producir al espíritu.
- 74) [...] el mayor placer residirá en alterar el orden natural de las cosas.
- 92) El mayor gozo es, entonces, el llenarse la persona de imágenes de cosas, y que la imaginación trastorna en éstas el orden natural.
- 95) Las imágenes se pueden también superponer, fundir, multiplicar una sobre otra.
- 96) Y este será otro de los mayores placeres y una de las más altas actividades del pensamiento y, por ende, del espíritu, que es parte de Dios mismo¹²³.

Sin embargo, en el movimiento surrealista existe un fundamento que soporta el automatismo de la imagen y que rige por igual las experiencias hipnóticas y demás medios de suspensión de la conciencia racional: la *regresión funcional o topográfica*, íntimamente ligada al concepto de inspiración¹²⁴. En contraste con Benjamin Péret, a cuya poesía el

108. Se tratará, pues, de *oscurecer* la metáfora-imagen, como nos dice de Torre en «Bengalas» (1924), de modo que «el artista perfecto será aquel que menos deje entrever las reglas del juego metamorfósico, que más hábilmente suplante la Realidad sin que ella misma lo advierta»; *ap. ibid.*, p. 113.

¹²¹ Según Eduardo Chicharro, Ory «hace de un “camelo” un monumento y de un estropajo una madrépora, [...] dijo él mismo en cierta ocasión, de sus ojos, ser “dos salas llenas de sillas rotas”»; E. Chicharro: «Carlos Edmundo a machamartillo», en J. Pont: *El Postismo...*, p. 447.

¹²² *Vid.* E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 186.

¹²³ *Ibid.*, pp. 195-196.

¹²⁴ *Cfr.* E. Kris: *Psicología de lo cómico...*, p. 137; e *id.*: «Sobre la inspiración», *Psicoanálisis del arte...*, pp. 123-142. Según explicaba Aragon en «Una ola de sueños» (1924), lo que Breton trataba de captar allá por 1919 era nada menos que el mecanismo del sueño, en cuyo umbral se encontraba asimismo el umbral de la poesía; ello explica que los surrealistas se entregaran a aquellos juegos peligrosos de sugestión y autoinducción hipnótica, pues se trataba de buscar a toda costa aquel especial sacudimiento que les producían las imágenes nacidas bajo ese estado de conciencia; *vid.* L. Aragon: *Una ola de sueños*, pp. 56 *et seq.* Con Octavio Paz, todo ello se relaciona con la suspensión de la conciencia racional y con la disolución del yo: «La inspiración se manifiesta o actualiza en imágenes. Por la inspiración, imaginamos. Y al imaginar, disolvemos sujeto y objeto, nos disolvemos nosotros mismos y suprimimos la contradicción»; O. Paz: «La inspiración»,

humor es consustancial, la mayor parte de los surrealistas realizaron juegos de palabras de tal rigor matemático que anulaban el elemento humorístico, pasándose fácilmente de una parodia del conocimiento racional a un protocolo experimental del conocimiento irracional en que debían quedar abolidos los mecanismos inhibidores de la razón crítica¹²⁵. Una vez el poeta surrealista se entrega a sus juegos, deja de intervenir el espíritu crítico que los iluminó y las imágenes brotan espontáneamente, en total libertad, *como si* se crearan solas¹²⁶. Esto ilustra el cambio operado en el seno del Surrealismo desde sus inicios filodadaístas hasta la consolidación de un cuerpo teórico independiente en que el prestigio del misterio domina sobre la pulsión humorística. Es cierto que también los postistas reconocieron la posibilidad de dominar creativamente los resortes de la inspiración a partir del aprovechamiento de esta heterogeneidad de los elementos de la relación metafórica y del paso de la metáfora propiamente dicha a la imagen poética¹²⁷. Pero en el Postismo la inspiración adquiere un reconocible perfil lúdico-humorístico: luego más que a un Surrealismo bello, el Postismo se acercaba a un Surrealismo burlón.

Sabemos, ciertamente, que el placer que la nueva imagen suscitaba remite a uno de los mecanismos básicos del humor conforme a las tesis freudianas sobre el chiste basado en una anfibología verbal: «El placer que proporciona tal “corto circuito” parece [...] ser tanto mayor cuanto más extraños son entre sí los dos círculos de representaciones enlazados por la palabra igual; esto es, cuanto más alejados se hallan uno de otro»¹²⁸. Este paralelismo entre la teoría humorística de Freud y la poética imagológica de Reverdy no pasó en verdad desapercibido a los miembros prioritarios del movimiento surrealista. Louis Aragon afirmaba en su célebre *Tratado de estilo*, de 1928: «La imagen es de hecho el vehículo del humor, y por reciprocidad proporcional lo que constituye la fuerza de la imagen, es el humor»¹²⁹. Y en modo alguno Breton fue indiferente a las virtualidades

La búsqueda del comienzo..., p. 70. Sobre el tema de la inspiración, *vid. infra* «2.2.8.1. Misterio e inspiración». Sobre la disolución del sujeto como exigencia preliminar para la producción de imágenes poéticas, *vid. infra* «2.2.7.4. Misticismo profano y disolución del yo».

¹²⁵ Cfr. M. Nadeau: *op. cit.*, p. 56; y M. Murat: «André Breton: La part du jeu», *op. cit.*, p. 26.

¹²⁶ *Vid.* C. Abastado: *op. cit.*, p. 101.

¹²⁷ «Trocad la metáfora en figura plástica, a golpe de contraposiciones y de exaltaciones, a golpe de fusta y de hierro candente, y volver a hallar lo puro en la Naturaleza, y en lo hegemónico y subjetivo, arbitrario, dúctil, fluorescente, milagrero, espectral, conditorio, rutilante, monstruoso, desusado, insurrecto, movedizo, y, por fin, mayúsculo del lenguaje la inspiración»; E. Chicharro & C. E. de Ory: «El ciempiés de la poesía...», en *La Estafeta Literaria*, 1946, p. 40.

¹²⁸ S. Freud: *El chiste...*, p. 119. El español Alfonso Sastre, inspirándose también en las tesis de Lorenz, ha explicado el efecto cómico de una forma muy similar; *vid.* A. Sastre: *op. cit.*, p. 263. Asimismo, Michael Riffaterre apuntaba que «l'humour exhibe l'incompatibilité des codes sémantiques»; *ap.* J. Chénieux-Gendron: «Mentalité surréaliste et attitude ludique», *op. cit.*, p. 324.

¹²⁹ L. Aragon: *Tratado de estilo*, p. 90. Según citamos anteriormente, desde el primer número de *La Révolution Surréaliste* (1924) nunca dudó este autor en concederle al humor un lugar prioritario en el seno de

humorísticas de la nueva imagen, reconociendo la facilidad con que el humor (íntimamente ligado a los procesos creativos) puede emerger en las imágenes arbitrarias:

para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, [...] sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación *formal* irrisoria, [...] sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa¹³⁰.

Bien mirado, la sacudida física incontrolada de la risa equivaldría al espasmo producido por el «cortocircuito» de la imagen, idea ya presente en Novalis: «La risa es una convulsión. [...] Semejanza con la chispa eléctrica»¹³¹. Tanto la poesía como los chistes se basan en procedimientos de *sustitución* que presentan un alto índice de artificio (metáforas, dilogías, calambures, paronomasias, antítesis...), hasta el punto de que se ha llegado a incluir el juego de palabras dentro del inventario retórico-poético, a la vez que lo cómico ha terminado por considerarse uno de los registros más importantes de la poesía¹³².

En este punto, nos asalta una cuestión no del todo intrascendente para el examen de nuestro objeto: si admitimos —con Cazamian— que el humor consiste básicamente en una

dicho movimiento; *vid. La Révolution Surréaliste (édition complète)*, p. 63. *Cfr.* M.-C. Dumas: «Aragon surréaliste ou le mauvais plaisant», *op. cit.*, pp. 54-55.

¹³⁰ A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 44. En cierto modo, estas imágenes se corresponden, en un nivel humorístico con lo que Cirlot llamaba *imágenes de síntesis parciales* o de *confabulación*, saturadas de significaciones simultáneamente divertentes, en las que se prueba «la analogía y la escisión, la igualdad y la desemejanza, el ser y no ser de las apariciones de formas, de figuras y cuerpos», dando como resultado un mensaje «cuyo dualismo es una invitación perenne al desprecio de la razón, al abandono de todos los convencionalismos de la lógica conocida o, mejor aún, a su substitución por una lógica nueva y diferente fundada en la contradicción, en la negación y afirmación simultánea de cada predicado respecto a cada sujeto»; J.-E. Cirlot: *La imagen surrealista*, p. 35.

¹³¹ Novalis: *La enciclopedia*, p. 297. En la definición del físico cuántico Basarab Nicolescu, autor —entre otras obras— de un ensayo sobre la cosmología de Jacob Böhm: «La risa loca irresistible —la toma de conciencia de la contradicción inherente a todo fenómeno de la Realidad»; Basarab Nicolescu: *Teoremas poéticos* (Madrid: Salto de Página, 2003), p. 20. Arthur Koestler verá en el humor la llave maestra que nos ayuda a comprender ese fenómeno de los procesos creativos que también él llama cortocircuito; *vid.* A. Koestler: *op. cit.*, p. 14.

¹³² No existe unanimidad a este respecto. Carlos Bousoño, por ejemplo, siguiendo un criterio funcional, ha descartado de forma categórica que poesía y chiste constituyan un único fenómeno esencial: la primera pretende suscitar emoción estética, mientras que la segunda persigue la hilaridad cómica. Desde este punto de vista, lo contrario de la poesía no es la prosa, sino el chiste, tal como afirma el asturiano; *vid.* C. Bousoño: «La poesía y el chiste: sus leyes», *Teoría de la expresión poética*, vol. II, pp. 9-27. Por el contrario, Sastre afirma la existencia de una relación esencial entre poesía y chiste, identificando el chiste con una metáfora cómica y la metáfora con un chiste lírico; *vid.* A. Sastre: *op. cit.*, p. 251. En un punto intermedio se sitúa Aullón de Haro, para quien el chiste es particularmente estético con relación a ciertos aspectos esenciales, aunque no completamente en sentido literario global; *vid.* P. Aullón de Haro: «El humor en la poesía moderna y contemporánea», en H. den Boer & F. Sierra (eds.): *op. cit.*, p. 210.

elección conscientemente transpuesta del modo de expresión y, sin embargo, aceptamos que la escritura automática generadora de imágenes pretendía abolir toda conciencia moral, religiosa e incluso estética, ¿supone esto que el humor surrealista es un humor instintivo, que su expresión transpuesta es del todo espontánea y que, en definitiva, el humor de la imagen surrealista no es propiamente humor?¹³³ Sí y no. Siguiendo con Cazamian, lo que caracteriza esencialmente el humor es su «forma», la cual consiste en una transposición electiva de la expresión, es decir, en una elección *consciente* que altera ingeniosamente el plan previsto de aquella expresión considerada normal. De este modo, todo humor consta de dos fases: la una, negativa, consistente en rehusar el modo de exposición directa; la otra, positiva, basada en la elección del modo de representación transpuesta¹³⁴. Sin embargo, es un hecho que el humor en la escritura automática no es resultado de una *transposición cómica electiva* (pues de lo contrario la escritura automática quedaría sometida a la razón, traicionándose a sí misma), sino de una *transposición inventiva* que es por definición desrealizadora y que podemos calificar como humorística. Lo cómico es discursivo, su juego de transposiciones es anti-lógico y por ello inversamente lógico. Por el contrario, el humor, por su a-logicidad (rasgo que comparte con los sueños, los juegos de palabras y las imágenes anticatacréticas), se sirve de asociaciones sorprendentes larvadas en el inconsciente y que suponen la supremacía de la subjetividad triunfante sobre los límites de la razón lógica¹³⁵. El humor es, desde un punto de vista literario, la esencia de lo cómico, éste el cual consiste en aprehender los mecanismos que generan lo risible, pero en la escritura automática aquél no sería más que una posible consecuencia estética resultante de la proporción inversa entre automatismo psíquico y automatismo de la vida¹³⁶. En conclusión, la imagen surrealista presenta una transposición radical de los elementos de la representación, pero dicha transposición no es cómica electiva, sino el resultado no

¹³³ Para Cazamian, «l'humoriste choisit un mode d'expression *transposé*. Faire un tel choix, c'est renoncer, du moins en apparence, aux plans instinctifs de la réaction humaine à la vie» ; L. Cazamian : «Pourquoi nous ne pouvons définir l'Humour», *Revue germanique*, Paris, 1906, p. 603.

¹³⁴ *Vid. ibid.*, pp. 602-606.

¹³⁵ Según el psicocrítico francés Charles Mauron (1899-1966), en la producción del humor interviene un factor inconsciente que, por el contrario, queda fuera de lo cómico; *vid. Ch. Mauron: op. cit.*, pp. 19 y 23-24. Asimismo, con Julia Kristeva, allí donde la pulsión inconsciente penetra la relación lingüística, el humor es intermediario; *vid. Julia Kristeva: Polylogue* (Paris: Seuil, 1977), p. 92. Por otra parte, se ha señalado que los sueños «constituyen el auténtico teatro de lo cómico; es allí donde las cosas impunemente carecen de sentido, pierden el que en la vigilia habían fingido, y allí es donde se dan los seres mixtos y las raras asociaciones de personas y objetos, o donde estos últimos cobran o parecen cobrar absurdamente conciencia» (el subrayado es mío); Juan Carlos Foix: *Humorismo y Dios* (Buenos Aires: Emecé, 1963), p. 64. Para no caer aquí en contradicción, baste sustituir «lo cómico» por «el humor».

¹³⁶ «Arrasado por el humor —retomamos una cita de Octavio Paz— y recreado por la imaginación, el mundo no se presenta ya como un “horizonte de utensilios”, sino como un campo magnético. Todo está vivo: todo habla o hace signos; los objetos y las palabras se unen o separan conforme a ciertas llamadas misteriosas»; O. Paz: «El Surrealismo», *op. cit.*, p. 34. También en *id.: Las peras del olmo*, p. 141.

previsto, original y sorprendente, del encuentro arbitrario de dichos elementos. La única opción expresiva a priori es el método automático mismo, el cual afecta al modo de cristalización de las imágenes, pero dicho método, por su propia naturaleza, dista mucho de ejercer un control sobre la calidad expresiva de las mismas. Se establece así una síntesis de la supremacía de la imaginación y la supremacía del destino, «de l'acte par lequel nous dessinons les images, qui nous sont données, qui nous viennent, et il peut y avoir des absurdités immédiates qui seront peu à peu transformées en œuvres d'arte»¹³⁷.

Sumamente decisiva es la diferencia que debe advertirse entre la imagen sintética, por un lado, donde se diluyen las contradicciones en una verdadera transfiguración lírica, y la imagen grotesca o cómica, por otro, la cual mantiene la tensión de exclusiones entre los términos de la relación. La imagen nueva toma de esta última aquella fuerza de contradicción latente por la que, según Gómez de la Serna, las vanguardias históricas participaban de «un espantoso humorismo que no es [...] sino franca poesía»¹³⁸. Concretamente, la contigüidad entre imagen surrealista y humor negro, especialmente con relación a la trasgresión sistemática de las leyes del racionalismo tradicional, ha sido apuntada por Annie Le Brun:

Comme l'image poétique, l'humour noir jaillit de la distance qui sépare le sujet de l'objet, *intérieur en quelque sorte aux deux, établissant entre eux une relation dynamique, contradictoire et nécessaire*. Relation où le sujet et l'objet sont donnés simultanément en fonction complémentaire de ce qui les oppose, l'humour noir a alors pour l'esprit la même force libératrice que les plus fortes images poétiques car il ne résout rien, viole les lois habituelles de la pensée et annonce une appréhension possible du monde dans ses termes contradictoires pour la *conquête d'une incessante signification* qui pourrait peut-être répondre à la grande question de l'existence que le désir pose à tous les moments de la vie¹³⁹.

Pero, si la imagen surrealista únicamente atendiera al momento negativo de la contradicción irreductible que alimenta los negros pozos del humor, dicha imagen no podría aspirar a generar un efecto duradero en el espíritu. En este punto, imagen y humor no pueden más que divergir. Marie-Claire Dumas lo ha expresado con gran acierto:

L'excès du propos ne doit pas voiler cette visée de rupture, d'explosion en éclats, de déracinement que l'image surréaliste doit avoir pour proférer une parole poétique neuve. Le court-circuit humoristique de l'image n'a qu'un temps, « car l'humour n'est délégué à l'image que pour un petit temps ». L'effet humoristique

¹³⁷ J. Wahl: «Le Surreel», en F. Alquié (dir.): *Entretiens...*, p. 202.

¹³⁸ R. Gómez de la Serna: «Gravedad e importancia del humorismo» (1930), *Una teoría...*, p. 225.

¹³⁹ A. Le Brun: «L'humour noir», en F. Alquié (dir.): *Entretiens...*, p. 109.

déchiffré perd de son impact ; d'où la nécessité sans doute d'une invention perpétuelle. Contrat difficile à tenir¹⁴⁰.

Está claro que la perspectiva retórico-pragmática, que relaciona tropo e ironía en función de una supuesta *contradicción de valores argumentativos*, es del todo insuficiente a la hora de ilustrar el comportamiento de la imagen moderna¹⁴¹. A lo sumo, habríamos de admitir —y así lo hacemos— una ironía *estética* y *omnicomprensiva* de la imagen que, por lo demás, carece de contexto en un sentido pragmático, del mismo modo que tampoco implica una actitud comunicativa distinta de la propiamente poética. Por ello, en un momento de su estudio, el mismo Vicent Salvador se ve obligado a reconocer la posibilidad de una ironía antirretórica y puramente lúdica, presente en *ciertos géneros poemáticos* que:

creen un marc dins el qual la ironia pot operar amb una certa descontextualització i anar més enllà en el seu procés *defensiu* contra les normes. Des d'aquest punt de vista, el poema purament irònic, no satíric ni paròdic, esdevé fàcilment una mera iconoclàstia propera al joc de l'absurd, que, precisament en el marc poemàtic, pot trobar una autojustificació com a acte expressiu pròpiament transgressor i gratuït —lúdic, en una paraula—. La pura ironia pot així esdevenir l'únic nucli del poema¹⁴².

Tal como ha descrito Wayne C. Booth, «la intensa sacudida de reconocimiento negativo esencial a la ironía, no pasa de ser algo secundario, amortiguado y hasta inexistente a veces, en el caso de la metáfora»¹⁴³. Es más, la imagen efectiva está determinada por la unión de los elementos contradictorios de cuyo primer roce brota la centella liberadora que suspende el juicio y hace posible la síntesis estética, mientras que el efecto irónico consiste en despertar y alimentar los contrastes, de modo que reconocemos la contradicción incluso entre elementos habitualmente próximos. La ironía es *pasión del contraste*, y la imagen moderna acepta de ella un *principio de insubordinación lógica* que la distancia de todo lenguaje convencional; pero, frente a las imágenes grotescas en que los

¹⁴⁰ M.-C. Dumas: *op. cit.*, p. 62.

¹⁴¹ «La metáfora i l'oxímoron poden esdevenir instrument de la ironia [...] amb la sola condició que creen una ambigüïtat argumentativa». Vid. Vicent Salvador: *El gest poètic* (Valencia: Institut de Filologia Valenciana, 1986), pp. 127 y 128. Por su parte, Alain Berrendonner distingue entre la «contradicción argumentativa», propiamente irónica, y la mera «incoherencia referencial y “descriptiva”» de los tropos. Vid. A. Berrendonner: *op. cit.*, pp. 151-152. Para V. Salvador, y siguiendo a Gonzalo Díaz-Migoyo, «una ironia sense context no ho és pas. Aquest és el *sentit* de la ironia»; *op. cit.*, p. 122. Vid. G. Díaz-Migoyo: «Tres requisitos de la ironía», en *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción* (Madrid: Visor, 1990), pp. 125-126.

¹⁴² V. Salvador: *op. cit.*, p. 148.

¹⁴³ W. C. Booth: *Retórica de la ironía* (Madrid: Taurus, 1986), p. 51.

elementos aparecen en permanente e irreductible contradicción, la imagen surrealista acerca realidades diversas hasta producir una nueva realidad que las comprende.

Sin embargo, una vez más, la imagen nueva no sólo actúa provocando la reunión enloquecida de lo dispar, sino que también enajena dos realidades supuestamente próximas entre sí, e incluso suscita el extrañamiento de toda identidad previa. La mayoría de procedimientos poéticos del Surrealismo, máxime la imagen inventada, están orientados a la disolución de la lógica racional a imitación de una lógica onírica caracterizada por su total libertad en las asociaciones, donde la relación expresada no es otra que la de una contradicción permanente («relación no relacionante, donde todo sería ello mismo y otro»¹⁴⁴). Por tanto, en la imagen vanguardista conviven y pugnan entre sí dos tendencias antagónicas: una, caótica y destructiva (ironía); otra, armonizante y constructiva (analogía). Ambas fuerzas se corresponden con el nivel entrópico y con el nivel entálpico de la imaginación creadora, en los cuales se producen, respectivamente, un efecto (o proceso) catabólico de desasimilación y un efecto (o proceso) anabólico de asimilación¹⁴⁵. Esta tensión no resuelta es la que determina el parto centelleante de una imagen emancipadora, descrita por Pierre Guéguen (1889-1965) como «une forme magique du principe d'identité»¹⁴⁶. En lo que se refiere a la imagen nueva, la analogía y la ironía van de la mano.

Cierto es que las «imágenes del humor» —nos dice Paz— generan «una contradicción insuperable o un sinsentido absoluto, que delata el carácter irrisorio del mundo, del lenguaje o del hombre (a esta clase pertenecen los disparos del humor y, ya fuera del ámbito de la poesía, los chistes)»¹⁴⁷. Tales imágenes nacen, pues, de una cierta ironía, la cual se funda sobre la conciencia de inesencialidad con respecto a lo incondicionado, es decir, de la incapacidad del poeta para producir la gran obra como revelación plena, como hipostatización del ideal, en suma, sobre la conciencia de lo contingente, fragmentario y disperso en el seno mismo del arte. Por tanto, la nueva imagen consiste en una analogía que acontece de un modo irónico y que remite, en principio, a la

¹⁴⁴ Vid. É. Benveniste: «Observaciones sobre la función del lenguaje en el descubrimiento freudiano» (1956), en *Problemas de lingüística general*, vol. I, pp. 82-83.

¹⁴⁵ Adaptamos aquí los conceptos de estas dos magnitudes pertenecientes a la ciencia termodinámica. Sobre el concepto de entropía aplicado al arte, remitimos a Rudolf Arnheim: *Entropy and art. An essay on disorder and order* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1974).

¹⁴⁶ Ap. Charles Bruneau: *Petite histoire de la langue française* (Paris : A. Colin, 1962), p. 305.

¹⁴⁷ Vid. O. Paz: *El arco y la lira*, p. 99 y 111. En otro genial ensayo, el mexicano define la ironía como «la herida por la que se desangra la analogía»; *id.*: «Analogía e ironía», *Los hijos del limo*, p. 109. Asimismo, ha señalado el premio Nobel: «La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad»; *ibid.*, p. 71.

discontinuidad del *yo* respecto a lo absoluto, pero que, en última instancia, si no revela lo absoluto mismo, al menos no desmiente la presencia de un infinito en nosotros. En este sentido, Asensi ha observado que la metáfora «establece una homogeneidad y una síntesis», mientras que, por el contrario, el *Witz* hace perdurar «un determinado estado caótico en el sentido de que reproduce o manifiesta la dislocación fragmentaria»¹⁴⁸. Ello parece confirmarse en el célebre fragmento donde Schlegel define la ironía como «una síntesis absoluta de absolutas antítesis, el continuo cambio que se autogenera de dos pensamientos en conflicto»¹⁴⁹. Sin embargo, a la vista de nuestras investigaciones, sabemos que la ironía no es del todo síntesis ni antítesis, sino el *vaivén infinito* de la antítesis a la síntesis —y viceversa—, que la reflexión entre dos pensamientos en conflicto ha generado. La ironía es, pues, la movilidad absoluta, y en modo alguno la imagen vanguardista, animada por un contradictorio afán de novedad, se sustrae a su poderosa inmanencia.

2.2.7.3. Principio de novedad

Con el Romanticismo, el imperativo de *originalidad* se instala definitivamente en el centro de las cuestiones estéticas, llegando a constituir nada menos que —en palabras de Fr. Schlegel— el auténtico valor y la virtud del hombre¹⁵⁰. Este principio de originalidad determina el sentimiento de sorpresa en que se apoya desde entonces la emoción estética y que, a propósito de Baudelaire, sostiene la categoría de lo bello moderno en su oposición a lo bello clásico: «l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté» (una vez más, Dionisios contra Apolo)¹⁵¹. Según reza el último verso del poema «Le Voyage», con el que Baudelaire cerraba la edición definitiva de su monumental obra *Les fleurs du mal* (1857-1868): «Au

¹⁴⁸ Manuel Asensi: *La teoría fragmentaria del Círculo de Iena: Friedrich Schlegel* (Valencia: Amós Belinchón, 1991), p. 58.

¹⁴⁹ Fr. Schlegel: «Fragmentos del Athenäum», en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 138.

¹⁵⁰ *Id.*: «Alocución sobre la mitología» (1800), AA. VV.: *op. cit.*, p. 204.

¹⁵¹ Ch. Baudelaire: *Fusées* (1851), en *Œuvres complètes*, Vol. I, p. 1254. Con todo, es preciso tener en cuenta la importancia de la «sorpresa» en el pensamiento estético y filosófico del siglo XVIII, que sin duda fue el sustrato inmediato de la manía de originalidad romántica; *vid.* William Hogarth: *Análisis de la Belleza* (Madrid: Visor, 1997), p. 56; y, especialmente, Adam Smith: «Del efecto de lo inesperado, o de la sorpresa» y «Del asombro, o de los efectos de la novedad», *Ensayos filosóficos* (Madrid: Pirámide, 1998).

fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!» (*sic*)¹⁵². De esta forma el poeta expresa su deseo imperioso de huir del hastío, el opuesto-coincidente de esa cualidad que Benjamin reduce a una categoría fetichizada, quizá sin comprender del todo la estrechísima relación que la novedad guarda con la concepción moderna de la imagen poética como instrumento de la semiotización intensiva del lenguaje más allá de funciones comunicativas prácticas¹⁵³. Anteriormente, Edmund Burke (1729-1797), al comienzo de sus *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756), sostuvo que la novedad es un poder menor, el cual, no debiendo ejercitarse en aquellas cosas «a las que el uso cotidiano y vulgar ha conferido una familiaridad viciada y sin atractivo», necesita el concurso de *otros poderes* («cualesquiera que sean estos poderes») para mover duraderamente nuestros afectos¹⁵⁴. En realidad, y volviendo a Benjamin, estas opiniones aluden de forma implícita a la *moda* (étimo de la palabra «moderno»), entendida como sucedáneo que expresa un juicio estético impuro de connotaciones socialmente estratificadoras acordemente a la lógica de mercado. Más allá de esta visión reducida, y toda vez que la Modernidad ha elevado a categoría estética la cualidad de *lo nuevo*, cabe suponer que la novedad, en la medida en que deja de referirse a una mera propiedad de la representación de los objetos de la experiencia y comienza a instalarse en el eje de la combinación de aquellas representaciones según una especial disposición subjetiva, es capaz de suscitar verdaderas y profundas emociones estéticas.

Lo nuevo, en su oposición a lo viejo, aparece íntimamente ligado a la problemática de lo moderno (del latín *modernus*, «reciente»), opuesto a lo antiguo. En su solicitud mutua, sobre todo desde Baudelaire, ambas categorías remiten a una constante actualización del gusto en su temporalidad fugaz y, por último, a la disgregación de la homogeneidad de las artes y las ideas estéticas tradicionales que la época contemporánea

¹⁵² Ch. Baudelaire: *Las flores del mal*, p. 495.

¹⁵³ «La tendencia a forjar experiencias estéticas [...] novedosas y particularmente intensas va acompañada empero de la tendencia a una mayor “semiotización” o semantización de los fenómenos expresivos»; Katharina Niemeyer: *La poesía del premodernismo español* (Madrid: C.S.I.C., 1992), p. 384. En cierto modo, aquello a lo que se refería Benjamin no coincide exactamente con la categoría estética moderna de lo nuevo, totalmente ajena a los designios de la utilidad, sino que más bien remite al sistema de referencias de la postmodernidad, donde lo nuevo es deglutido y fagocitado por la moda en la esfera de las actividades burguesas: «Lo nuevo —decía el crítico alemán— es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la consciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, en el halo de lo-siempre-otra-vez-igual. [...] El arte, que empieza a dudar de su cometido y deja de ser “inséparable de l'utilité” (Baudelaire), tiene que hacer de lo nuevo su máximo valor. Su “arbiter rerum novarum” es el snob. El snob es al arte lo que el dandy a la moda»; W. Benjamin: «Baudelaire o las calles de París», en *Iluminaciones II* (Madrid: Taurus, 1998), p. 186.

¹⁵⁴ Cfr. Edmund Burke: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Madrid: Alianza, 2005), pp. 69-70.

acometerá con el concurso de la ironía¹⁵⁵. A partir del propio desarrollo dialéctico de la Modernidad, lo nuevo se irá superponiendo a lo original hasta el paroxismo vanguardista en que la aventura de lo nuevo se logaritmatiza, deviniendo entonces lo novísimo¹⁵⁶. Si la originalidad remite a la idea de origen o comienzo, la categoría de lo nuevo implica la noción de una búsqueda aún más vivificadora y audaz que ofrece la ventaja de asimilarse mejor a la perspectiva *au front* de la Vanguardia estética (en cuanto que huida utópica hacia un futuro que desborda el tiempo histórico), así como a su gusto por la provocación y el escándalo. A mayor novedad de la imagen, mayor sorpresa y, por tanto, más intenso el placer del cortocircuito: «La novedad será siempre la condición del goce», decía Freud en un breve ensayo de 1920¹⁵⁷. Ya antes, el adalid del futurismo italiano formuló este descubrimiento en torno a la cuestión poética: la poesía debía ser nada menos que «una continuación ininterrumpida de imágenes nuevas [...]. Cuanto más amplias relaciones contengan las imágenes, más conservan su fuerza de asombro»¹⁵⁸. También para el futurista ruso Mayakovsky, «la novedad del material y del procedimiento es obligatoria para toda obra de poesía», del mismo modo que los «métodos de construcción de la imagen varían (como todas las restantes técnicas poéticas) en función de la saciedad del lector por ésta o aquella forma»¹⁵⁹. En un sentido análogo, Apollinaire, en quien la alegría de lo nuevo se manifestó de un modo especialmente intenso («No amamos lo suficiente la alegría/ De ver las hermosas cosas nuevas»¹⁶⁰), también supo ver en la sorpresa *el más grande resorte de lo nuevo*: «C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la

¹⁵⁵ Vid. *supra* «0.2. La ironía romántica en los albores de la Modernidad».

¹⁵⁶ En España, el Ultraísmo será el abanderado de lo nuevo. Chabás y Martí, en un texto publicado en la revista *Cervantes* en enero 1919, resaltaba el «valor de novedad» del arte después de la I Guerra Mundial; vid. J. Chabás y Martí: «Orientaciones de la post-guerra», en J. Brihuega: *Manifiestos, proclamas...*, pp. 193-194. En ese mismo número de la mencionada revista, Cansinos-Asséns destacaba como su mayor sentido «la absoluta devoción a todo lo nuevo», siendo así que la dirección de *Cervantes*, entonces a su cargo, se mostraría más propicia a las «inspiraciones nuevas»; R. Cansinos-Asséns: «Liminar», en P. Ilie (ed.): *Documents of the spanish vanguard*, p. 105. Para muestra de ello, a continuación dicho autor recoge «Un manifiesto de la juventud literaria» de carácter ultraico donde asegura: «en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo»; *ibid.*, p. 106. Son hartamente elocuentes las intituciones de dos artículos firmados por Cansinos-Asséns para sendos números de la revista *Cosmópolis* aparecidos ese mismo año de 1919: «El arte nuevo» y «La nueva lírica», respectivamente; vid. *ibid.*, pp. 165-178. También Antonio Espina publicó dos artículos titulados «Arte nuevo» (1920) y, autoreferencialmente, «Arte nuevo. ¿Nuevo?» (1923), este el cual comenzaba: «He aquí que queremos ser originales y no sabemos cómo. [...] Éste es el primer conflicto de todo artista de hoy»; A. Espina: *Poesía completa...*, p. 348. Cfr. *ibid.*, pp. 325-329. Para un acercamiento al estudio del imperativo vanguardista de novedad, véase P. Aullón de Haro: «Fundamento de la teoría poética de vanguardia: de la categoría de novedad a la descomposición de la forma kantiana», en «Teoría general de la Vanguardia», *La modernidad...*, pp. 45-56.

¹⁵⁷ S. Freud: «Más allá del principio del placer» (1920), *Los textos fundamentales...*, p. 303.

¹⁵⁸ F. T. Marinetti: «Manifiesto técnico de la literatura futurista» (1912), *op. cit.*, p. 158.

¹⁵⁹ V. Mayakovsky: «Cómo hacer versos» (1926), en *Poesía y revolución*, pp. 88 y 80, respectivamente.

¹⁶⁰ G. Apollinaire: «La victoria», *Caligramas*, p. 273. Estos versos son citados por el líder surrealista en A. Breton: «Guillaume Apollinaire», *Los pasos perdidos*, p. 33.

surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé»¹⁶¹. Guillermo de Torre se apercibió rápidamente de la superior autoridad de Apollinaire con relación a la categoría estética de lo nuevo, especialmente a partir de sus primeros contactos con la poesía del francés (cuyo nombre «surgió como bandera de novedad» para los jóvenes ultraístas) en el domicilio madrileño de Huidobro; si bien, esta obsesión por lo nuevo los llevó no pocas veces a extremos un tanto paródicos, como refleja la hilarante novela *El movimiento V. P.* (1921)¹⁶². En «Fin de lectura», perteneciente a *Signario* (1923), Antonio Espina ironizaba también sobre este furor desmedido por lo nuevo (en la línea de lo apuntado en el artículo «Arte nuevo. ¿Nuevo?», que acabamos de citar a pie de página):

Fatiga intensa de nuestros días,
[...]
Este afán nuevo, fiebre moderna
de explorar fuera lo que no hay dentro;
amustia el alma como flor muerta
entre las páginas del tomo impreso¹⁶³.

La novedad Ultra, basada ciertamente en el maquinismo metafórico del Futurismo, resultaba forzada y superficial, ya que reducía el espíritu de la época a mera fórmula reproducible *ad infinitum*. Los ultraístas creyeron que bastaba con trufar el poema de referencias metonímicas sobre las nuevas costumbres urbanas y sobre los avances técnicos de la civilización moderna para que aquél se convirtiera en el soporte de emociones nuevas e intensas, cuando las más de las veces hicieron convivir estos elementos con los vestigios de un modernismo fosilizado. Según apuntaba José Bergamín tras la resaca ultraísta, en el número 2 de la revista *Carmen* (enero de 1928), dirigida por Gerardo Diego:

¹⁶¹ G. Apollinaire: «L'Esprit Nouveau et les poètes» (1918), en *Mercure*, n° 491, p. 391.

¹⁶² Vid. G. de Torre: «Apollinaire, bandera de la novedad», *Guillaume Apollinaire* (Buenos Aires: Poseidón, 1946), pp. 18-24. Puede verse en *id.*: *La aventura estética de nuestra edad* (Barcelona: Seix Barral, 1962), pp. 115-119; y recogido también en J. M. Rozas (selec.): *La generación del 27 desde dentro*, pp. 170-174. Publicada en 1921, la citada novela de Cansinos-Assens ofrece una crónica caricaturesca del panorama poético-literario de la época y, en especial, un retrato autoparódico del quehacer ultraísta de «los viejos poetas jóvenes»: «el Poeta de los Mil Años [el propio Cansinos] no se asombraba de nada. Todo le parecía bien, con tal que fuese nuevo»; R. Cansinos-Assens: *El movimiento V. P.* (Madrid: Arca, 2009), p. 59. Tal como expuso en otro lugar el autor, se produjo una «enconada y pueril pugna por la novedad que surgió entre los poetas de 1919, y que yo he tratado de describir con simpático humor en mi novela *El movimiento V.P.*»; *id.*: *Obra crítica*, Tomo I, p. 598. Ciertamente, el humorismo de esta obra reside en el hecho de que su autor en ningún momento se ensalza a costa de los demás, como también ha apuntado A. Díaz Bild: *Humor y literatura...*, p. 41.

¹⁶³ A. Espina: «Fin de lectura», *Signario* (1923), en *op. cit.*, p. 1219. También en AA.VV.: *Poetas del novecientos. Tomo I*, p. 124.

Lo que es nuevo no tiene época, no tiene edad, no tiene modo de tener edad (modernidad). Porque no tiene *tiempo*. Ni de nada, ni para nada, ni que perder, ni que ganar. La poesía es, siempre, nueva —eterna nueva edad— y no necesita disfrazarse de ningún modo pasajero, de ninguna, carnavalesca, modernidad¹⁶⁴.

Es muy probable que, en lo que atañe al Postismo, la asimilación ultraica de Apollinaire confluyera con la novolatría delaserniana, a la que, por su importancia, me remitiré en el apartado dedicado al madrileño¹⁶⁵. Lo que no cabe duda es que la sorpresa, ligada al sentimiento festivo, constituyó también para Ory una de las fuentes de la poesía:

Y ser poeta es ser poesía es ser sorpresa
y sobre todo el lecho de la fiesta infinita
en donde el alma se despierta augusta
y la angustia se sublima en música¹⁶⁶

Todo soñar sonoro trae sorpresa y prodigio¹⁶⁷

Dadá había encontrado en este factor poético postulado por Apollinaire un verdadero proyecto estético y vital, que extremará hasta el *escándalo*¹⁶⁸. Pero la sorpresa por la sorpresa misma, sin una dimensión trascendente que le dé contenido, pronto perderá legitimidad a los ojos del Surrealismo. Si para Breton la imagen es el *maravilloso instrumento* con que el poeta puede alcanzar constantemente mayores profundidades, la mera búsqueda deliberada (y a toda costa) del efecto sorprendente mediante el cultivo del puro azar precipita al absurdo, pero no siempre conduce a lo maravilloso. La Modernidad terminaría así adoleciendo de una incapacidad para conmover a un público que, en cualquier caso, pronto dejaría de escandalizarse con las provocaciones funcionales de la vanguardia histórica. Poesía y absurdo mantienen una relación negativa respecto al código lingüístico de la comunicación ordinaria, pero el grado de impertinencia del segundo

¹⁶⁴ Ap. A. Soria Olmedo: *Vanguardismo y crítica literaria en España*, p. 199. Recordemos la opinión de Huidobro a este respecto en «Futurisme et machinisme» (1925). *Vid. supra* «2.2.4. Polémica en torno a un Surrealismo español».

¹⁶⁵ *Vid. infra* «3.1.5. Gómez de la Serna: el *santo patrono* del Postismo».

¹⁶⁶ C. E. de Ory: *Miserable ternura / Cabaña*, p. 51.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁶⁸ En 1918, escribía Tzara: «la novedad se asemeja a la vida [...] El amor por la novedad es la cruz simpática, es la prueba de un mimpotacarajismo ingenuo, signo sin causa, pasajero, positivo. Pero esta necesidad es tan vieja como otras. Al dar al arte el impulso de la suprema simplicidad: la novedad, uno es humano y verdadero respecto de la diversión, impulsivo, vibrante para crucificar al tedio»; T. Tzara: «Manifiesto Dadá» (1918), en *Siete manifiestos dadá*, pp. 11-12. «Si, para Dadá, la sorpresa, que Apollinaire recomendaba como un factor poético importante, se ha convertido en escándalo, no es ciertamente un procedimiento artístico que oyerá elogiar en él, sino que Dadá era él mismo el escándalo que se identificaba con su modo de vivir y de manifestarse»; *id.*: «Prólogo» a G. Hugnet: *op. cit.*, p. 13.

permanece irreductible, al contrario de lo que sucede en la más alta poesía, donde toda desviación ha de reducir el absurdo a un sentido de otro orden, es decir, ha de hacerlo *inmediato*, de modo que la sorpresa también sea tal para el propio poeta que la provoca¹⁶⁹. Igualmente, el azar había de hacerse *objetivo*, como objetivo fue también el *humor* de las imágenes ultracatacréticas: «tels sont, à proprement parler, les deux pôles entre lesquels le surréalisme croit pouvoir faire jaillir ses plus longues étincelles»¹⁷⁰. El azar no nace sino de la combinación de la necesidad elusiva que el hombre siente cuando contempla las formas accidentales de la naturaleza (véase el apartado correspondiente). De otra parte, la nueva imagen se basa en una transposición estética de este azar¹⁷¹.

Por definición, el azar puro resulta inasequible a cualquier forma de control. Pero hay un tipo de azar que bien parecería responder a una cierta ley misteriosa y sutilísima que, con todo, no anula la libertad poética. En 1936, el español Gómez de la Serna se hacía eco de ello, influido por el Surrealismo y por las «palabras en libertad» de los futuristas: «La *nueva* poesía y la nueva literatura han libertado las palabras, y las palabras obran por su cuenta, *según una ley inconsciente y segura*»¹⁷² (el último subrayado es mío). Palabras e ideas son conjugadas sin un plan previo, aunque según un azar necesario, según una intención inconsciente —libre y voluntaria—, según una arbitrariedad metódica, tal como Novalis quiso explicar en numerosas ocasiones: «la poesía entera se funda en una asociación activa de ideas, *en una azarosa producción automática, intencional e ideal*»¹⁷³. Sin esta confluencia de automatismo y control, los excesos surrealistas son sancionados por la inteligencia poética como meros absurdos arbitrarios, carentes de capacidad patética y que únicamente la aquiescencia diletante de un público *snob* se obstinaría en alabar. Louis Aragon reparo en ello a finales de los años veinte:

Estamos muy lejos en nuestros días de las consideraciones de Apollinaire sobre la sorpresa, consideraciones que entonces dieron cuenta admirablemente de lo

¹⁶⁹ Escribía Breton en el Manifiesto del Surrealismo (1924): «estos elementos [presentes en la escritura automática] son, para el sujeto que escribe, *tan extraños* como para cualquier otra persona [...]. Poéticamente hablando, tales elementos destacan ante todo por su alto grado de *absurdo inmediato*»; A. Breton: *Manifestos...*, p. 32. Por ello, apunta M. A. Caws: «Si la imagen surrealista tiene que ser tan intensa y tan chocante, también tiene que ser nueva, no sólo para el observador o para el lector, sino para el propio artista o poeta...»; *vid.* M. A. Caws: *The Poetry of Dada and Surrealism*, p. 70; *ap.* G. J. Langowski: *op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁰ A. Breton: *La Clé des champs*, p. 25.

¹⁷¹ «No es extraño, a este particular —decía en otra ocasión el líder del Surrealismo—, ver en esto la causa profunda del apego del surrealismo al juego de las definiciones, de las suposiciones y de las previsiones: Qué es... Si... Cuando... que me ha parecido siempre la más fabulosa fuente poética de imágenes *inhallables*»; *id.*: *El Amor loco*, p. 45.

¹⁷² R. Gómez de la Serna: «Las palabras y lo indecible» (1936), en *Una teoría...*, p. 184.

¹⁷³ Novalis: *Gérmenes o fragmentos* (Sevilla: Renacimiento, 2006), p. 40. «El poeta ordena, reúne, escoge, inventa — y a él mismo se le escapa por qué lo hace, exactamente, de ésta y no de otra manera», *id.*

moderno, contemporáneo suyo. En 1929, la más bella sorpresa del mundo, si no es más que sorpresa, tendrá una suerte nada sorprendente. [Así,] el signo distintivo de los últimos años es la estúpida buena voluntad de un público que acepta todo con una sonrisa de enterado¹⁷⁴.

Ciertamente, la sorpresa se convertirá en una cualidad intrínseca de lo maravilloso surrealista, pero éste contará además con una capacidad de desorientación que lo inscribe en aquel sistema de provocación y reto a que hicimos referencia con anterioridad, si cabe ofreciendo un punto de vista inédito de la realidad que favoreciera la desarticulación del sistema de referencias, convenciones e ideas heredados del pensamiento burgués¹⁷⁵. Sin embargo, dicho punto de vista podía hacer aflorar aspectos de la realidad hasta entonces ignorados, contribuyendo así al progreso no sólo de la poesía sino también de la ciencia. A este respecto, resulta llamativo que Breton no citara al genial autor de los *Calligrammes* (1918), como tampoco a Freud ni a Marinetti, sino a un físico-matemático como Gustave Juvet (1896-1936) en *La estructura de las nuevas teorías físicas* (1933):

Es en la sorpresa suscitada por una nueva imagen o por una nueva asociación de imágenes —escribía Juvet— donde es necesario descubrir el elemento más importante de progreso de las ciencias físicas, ya que es la sorpresa la que excita a la lógica, siempre bastante fría, y la que le obliga a establecer nuevas coordinaciones¹⁷⁶.

Si este progreso atañe a las ciencias, aún más debía intervenir en la siempre constante renovación de las formas e ideas estéticas. Fue precisamente esta dimensión positiva la que determinó finalmente en el Surrealismo la ponderación de la sorpresa como valor poético, hasta el punto de «ser buscada por sí misma, incondicionalmente»¹⁷⁷. Para lograrla, había que exprimir al máximo los mecanismos extrañadores del azar que determinarán un alto grado de absurdo inmediato, según dijimos anteriormente. Una vez

¹⁷⁴ L. Aragon: «Introducción a 1930», en X. González Gómez: *Manifiestos...*, p. 171.

¹⁷⁵ «Lo que caracteriza al milagro, lo que hace girar al milagro y su cualidad de maravilloso es, sin duda, la sorpresa [...]. Pero lo que le caracteriza mucho más, en todos los sentidos que quieran darse al término, es su extraordinaria desorientación»; *Id.*: «La pintura desafiada» (1930), en A. González García *et al.*: *Escritos de arte...*, p. 386.

¹⁷⁶ Gustave Juvet: *La Structure des nouvelles théories physiques* (París: Félix Alcan, 1933), p. 105; *ap.* A. Breton: *El amor loco*, pp. 95-96. Publicada en 1937, esta obra del líder surrealista fue escrita entre 1934 y 1936, justo a partir del año en que Gaston Bachelard recogía esa misma cita de Juvet en *El nuevo espíritu científico* (1934); *vid.* G. Bachelard: *Le nouvel esprit scientifique* (París: Presses Universitaires de France, 1995), p. 175. Es muy plausible que Breton tomara prestada del filósofo francés («à qui le surréalisme doit, notamment, de pouvoir se mirer dans un "surrationalisme"», según reconocía el propio Breton) la susodicha referencia, en lugar de haberla extraído de la fuente original; *cfr.* A. Breton: *Entretiens*, p. 304. Sobre la relación de la filosofía de Bachelard y el pensamiento estético de Breton, véase la Tesis doctoral de M. A. Caws: *Gaston Bachelard and André Breton: A poetics of possibility* (Lawrence: University of Kansas, 1962).

¹⁷⁷ A. Breton: *El amor loco*, p. 96.

más surge aquí un elemento de unión con lo cómico, si tenemos presente que la sorpresa constituye uno de sus componentes indispensables¹⁷⁸. En España, Pío Baroja (1872-1956) no dudó en asimilar la novedad al humor, en tanto que ambos eran los catalizadores de la ruptura vanguardista en la renovación de los epistemes estéticos: «Todo impulso nuevo en el arte tiene una palpitación de humor. La novedad y el humor mezclan con frecuencia sus fibras»¹⁷⁹. En esta línea ya se encontraba Gómez de la Serna, ensalzado por Bodini como el gran «valorizador e inventor, en sentido propio, de ese tipo de novedad que sedujo el gusto y la imaginación de los escritores europeos en los primeros tres decenios del siglo»¹⁸⁰. Y precisamente, de él reciben los postistas la pasión de lo nuevo en el dominio de la imagen poética, que corría paralelamente al venero de nuestra tradición barroca.

Tal como ha señalado Luis Cernuda, «entre nosotros el juego de ingenio no es una moda sino rasgo permanente del temperamento literario nacional»¹⁸¹. Este rasgo proviene en gran medida de nuestros autores barrocos, quienes se sirvieron de todo tipo de metáforas, conceptos, agudezas y demás artificios verbales destinados a provocar asombro en el lector. Los juegos de palabras que encontramos en los poemas postistas no difieren del equívoco sistemático que Baltasar Gracián (1601-1658) definió «como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces», y cuyo maestro más insigne fue Quevedo, el rey del juego de palabras¹⁸². Por ello, la llamativa ausencia de referencias explícitas a Quevedo o a Gracián en los distintos manifiestos del Postismo no debe llevarnos a engaño, ya que el irracionalismo de las imágenes y metáforas postistas, además de remitir a las poéticas de vanguardia (especialmente, Dadá y Surrealismo), enlaza con el ingenio de nuestro Barroco, que tanto gustaba de los juegos de palabras, retruécanos, calambures, paronomasias, paradojas, antítesis...¹⁸³. Recordemos que, en el Barroco, el *concepto* era «la unión

¹⁷⁸ Cfr. René Descartes: «CXXVI», *Tratado de las pasiones del alma*, precedido del *Discurso del método* (Barcelona: Planeta, 1989), p. 152.

¹⁷⁹ Pío Baroja: *La caverna del humorismo* (Madrid: Caro Raggio, 1986), p. 140.

¹⁸⁰ V. Bodini: *op. cit.*, p. 16.

¹⁸¹ L. Cernuda: *Estudios sobre poesía española...*, p. 135.

¹⁸² Vid. Baltasar Gracián: «Discurso XXXIII», *Agudeza y arte de ingenio: en que se explican todos los modos y diferencias de concetos, con exemplares escogidos de todo lo más bien dicho, así sacro como humano* (Juan Nogués, 1648), p. 227. También, *id.*: «Discurso II», *ibid.*, p. 5-7; e *id.* «Genio e ingenio. Elogio», *El discreto* (1646), precedido de *El héroe* y seguido de *Oráculo manual y arte de prudencia* (Barcelona: Planeta, 2001), pp. 49 *et seq.* Puede consultarse también, Emilio Hidalgo-Serna: *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián* (Barcelona: Anthropos, 1993). Asimismo, sobre el mencionado poeta español, *vid.* Amédée Mas: *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo* (Madrid: Ediciones Hispano-Americanas, 1957), p. 253.

¹⁸³ Cfr. J. Pont: «Revisionismo y precursoriedad del Postismo», en *Ínsula*, n° 603-604, Madrid, marzo-abril de 1997, p. 33; V. García de la Concha: *op. cit.*, p. 713; *id.*: «Ludomanía postista», en G. Morelli (ed.): *Ludus...*, p. 446; *id.*: «El Postismo como Post(surreal)ismo», en *Surrealismo...*, pp. 259-261; A. van Hoof Comajuncosas: *Eduardo Chicharro...*, p. 143; *id.*: «Eduardo Chicharro: historia de un inconformista», en *Ínsula*, n° 511; Cristóbal Serra: «Carlos Edmundo de Ory», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 76; y

deliberadamente forzada de cosas normalmente disparejas»¹⁸⁴. Más tarde, en la primera mitad del siglo XVIII, Giambattista Vico (1668-1744) definía el *ingenium* como la facultad de reunir cosas separadas y diversas: «La capacidad de percibir, entre cosas sumamente distantes, alguna relación similar en la que se vinculan»¹⁸⁵; mientras que Philippe Minguet, por su parte, ha destacado también su agilidad para reconocer disparidades entre cosas supuestamente idénticas o equivalentes¹⁸⁶.

Pero es el elemento grotesco el que más decisivamente interviene en el humor disparatado e irracional del Postismo, más libre, carnavalesco y ligero que el que imprime la ironía metafísica barroca¹⁸⁷. En este sentido, y por su valor de precedente, destaca el insigne militar y post-romántico español Antonio Ros de Olano (1808-1886). La fantasía inventiva desplegada en sus *cuentos estrambóticos* se caracteriza por el gran número de extravagancias, bizarrías y caprichosos disparates a que da cabida, todo ello por medio de un lenguaje altamente estilizado que en cierto modo nos recuerda a Quevedo: «Así pues — comenta Pont—, la imagen grotesca borra en los relatos de nuestro escritor el efecto ominoso para abonarse, en su reverso, a lo cómico o a la pantomima ridícula», ironizando así la ilusión de continuidad de lo real¹⁸⁸. Asimismo, lo burlesco se convierte en la sustancia básica de sus composiciones poéticas, donde la jocosa copiosidad de las rimas y la búsqueda de la sorpresa a través del absurdo son las marcas de un estilo que bien puede considerarse precursor de la *maniera* postista¹⁸⁹. No exento de cierta tonalidad melancólica, el humor grotesco (mezcla de horror e hilaridad) que caracteriza a este autor domina en no pocos pasajes del extenso «Por pelar la pava: tradición infernal», romance en el que Ros de Olano caricaturizó inmisericordemente una conocida leyenda popular de la época, según la cual, dos hombres que pretendían a una misma mujer se batieron en duelo

R. de Cózar: «El Postismo en el contexto de la vanguardia», en *Ínsula*, n° 510. Sobre el carácter antecedente del formalismo vanguardista en la tradición clásica, véase de este autor *Vanguardia o tradición* (Sevilla: Mergablum, 2005).

¹⁸⁴ N. Frye: *op. cit.*, pp. 125-126.

¹⁸⁵ Ap. Joaquín Barceló (ed.): *Persuasión, Retórica y Filosofía* (Universidad de Chile, 1992), p. 111.

¹⁸⁶ «El resorte del ingenio es una presteza en el logro de una analogía, de una inversión, de una resolución, en escabullirse y esquivar»; Philippe Minguet: *Estética del Rococó* (Madrid: Cátedra, 1992), p. 173.

¹⁸⁷ Se percibe en el juego ornamental del grotesco —ha escrito Bajtín— «una libertad y una ligereza excepcionales en la fantasía artística; esta libertad, además, es concebida como una alegre osadía, un caos sonriente»; M. Bajtín: *La cultura popular...*, p. 35.

¹⁸⁸ J. Pont: «La narrativa breve de Antonio Ros de Olano», prólogo a Antonio Ros de Olano: *Relatos* (Barcelona: Crítica, 2008), pp. 38-39. Véase, especialmente, el punto “Los ‘cuentos estrambóticos’: fantasía y humor grotesco”, *ibid.*, pp. 58-71. Para Cassany, la intención festiva del citado autor «se advierte en el estilo hiperbólico que se acerca a menudo al conceptismo, al genio deformador y a la visión grotesca de Quevedo»; Enric Cassany: «Prólogo» a A. Ros de Olano: *Cuentos estrambóticos y otros relatos* (Barcelona: Laia, 1980), p. 28.

¹⁸⁹ Cfr. Alejandro Amusco: «La peosía de Antonio Ros de Olano», en *Anales de Literatura Española*, n° 2, 1983, pp. 48-51.

hasta darse muerte a los pies de una imagen sacra de la Virgen. Como castigo divino, los cadáveres saltaron en pedazos al recibir la Extremaunción, episodio que el poeta recrea así:

El cura creyólos vivos;
el comadrón lo juraba.
Por si o por no, dijo el cura:
«*Per istam unctionem sanctam...*»,
y al «*amén*» dieron un bote
aquellos cuerpos sin alma,
con el ímpetu que suben,
con el ímpetu que saltan,
rebatidas contra el suelo
pelotas de goma elástica;
y, parejos por el aire,
estirados como ranas,
cayeron como dos troncos,
sonando como dos tablas¹⁹⁰.

A un paso más allá se sitúa la musa grotesca del apostolado valleinclanesco: excéntrica, horrible e irrisoria¹⁹¹. De la conjunción de tales referencias (a saber, Ramonismo, Barroco, Romanticismo finisecular y Surrealismo) nacen los principios configuradores de la estética postista: 1) el humor, a menudo de inspiración grotesca; 2) el ingenio lúdico; y 3) lo maravilloso. Todo ello, claro, de acuerdo con el imperativo moderno de la novedad y el efecto sorprendente en el que, con todo, el absurdo inmediato domina sobre el extrañamiento perturbador, según una dinámica de tensión y descarga psíquica liberadora: «hemos perseguido la proteica quimera de lo inestable, de lo oculto, de lo alucinante. El mismo camino ha seguido nuestra inquietud en arte: por un lado, siempre lo más perfecto; por otro, lo más ilusorio, lo más nuevo, lo más fantástico»¹⁹². A partir de esta premisa, los postistas encontraron en la nueva imagen el verdadero tarro de las esencias estéticas, dada su capacidad de generar cortocircuitos de placer o convulsiones de estupor, en definitiva, agitaciones del espíritu en sus modos de misterio o humorismo. Probablemente por ello Pérez Lasheras ha mencionado la constante desautomatización de la realidad cotidiana en la poesía de Ory a través de la sorpresa¹⁹³. De forma análoga, el

¹⁹⁰ A. Ros de Olano: *Poesías* (Madrid: M. Tello, 1886), 133-134.

¹⁹¹ Vid. *supra* «2.1.7. El Postismo y la revolución antipoética de la poesía». Con relación a la categoría estética de lo grotesco como mezcla de horror y risa, vid. D. Roas: “La risa grotesca y lo fantástico”, en Andrade & Arno Gimber & María Goicoechea (eds.): *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI* (Peter Lang, 2010), pp. 17-30.

¹⁹² E. Chicharro: «Posología y uso», *Trece de Nieve*, n° 2, 45.

¹⁹³ Vid. Antonio Pérez Lasheras: «El exilio del tiempo en la poesía de Carlos Edmundo de Ory»; en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 289.

antimimetismo de Chicharro y su exaltación de la imaginación se justifican en la búsqueda de ese gozo estético puro (llámese alegría) capaz de generar tanta fascinación como humor y que surge del encuentro inesperado entre objetos divergentes de la experiencia cotidiana¹⁹⁴. De hecho, la continua adopción de una perspectiva insólita en aras del valor sorpresa actúa como un desencadenante del factor eurítmico de la poesía y es, en suma, un valor que emerge en los distintos órdenes de la expresión poética postista:

1) en lo inmediato, por selección del léxico; 2) en lo distributivo total (a) con repeticiones-clave; (b) con imágenes «surrealistas»; c) con rotundos cambios (α , del metro; β , del tema; γ , del «tono» emocional); con metamorfosis, que en muchos casos son de tipo definitorio, o bien aclaran, o bien confunden; 3) el propio carácter «sorprendente» que el autor tiende a dar a la mayor parte de sus concepciones, sin excluir la «sorpresa» que él mismo finge reflejar (a veces la siente realmente inmanente al mundo, los seres, los hechos)¹⁹⁵.

2.2.7.4. *Misticismo profano y disolución del yo*

La religión, cuando sobreviene a la vida, no puede ser sino poesía.

GEORGE SANTAYANA¹⁹⁶

A los ojos de los jóvenes del Círculo de Jena, la poesía era nada menos que el lenguaje de los dioses (*Sprache der Götter*), la lengua original (*Ursprache*), reveladora de los misterios¹⁹⁷. Si la poesía romántica estaba llamada a poetizar el *Witz* y a dar aliento por las

¹⁹⁴ Vid. id.: «Manifiesto del postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 279. Cfr. D. Castillo Buils: «La plurilingüe lengua: el lenguaje poético postista», en *Ínsula*, nº 510, junio de 1989.

¹⁹⁵ E. Chicharro: «La aproximación y la exactitud», *Música celestial...*, pp. 21-22. Ángel Crespo explica cómo este factor se actualiza en el *dinamismo eufórico* de la poesía de Eduardo Chicharro; vid. A. Crespo: «La poesía de Eduardo Chicharro», *Poesía, invención y metafísica*, p. 86. Con relación al Postismo en general, cfr. V. García de la Concha: *La poesía española de 1935 a 1975*, Vol. II (Madrid: Cátedra, 1987), p. 706.

¹⁹⁶ George Santayana: *Interpretaciones de poesía y religión* (Madrid: Cátedra, 1993), p. 39. Ap. J. Ardanuy: *Poesía de Ángel Crespo...*, p. 24.

¹⁹⁷ «La poesía anima ya el primer balbuceo y permite tener visiones proféticas más allá de la más alta especulación del filósofo, las cuales vuelven a instalar el espíritu en el centro de la vida ahí mismo donde este había renunciado a todo tipo de vida para contemplarse a sí mismo. Así, la poesía es la cima de la ciencia, la interpretadora e intérprete de aquella revelación celestial, a la cual los antiguos llamaron, con derecho, el lenguaje de los dioses»; A. W. Schlegel: *Lecciones sobre la literatura y el arte* (1801-1802), en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *El absoluto literario...*, p. 433. Véase el original en A. W. Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*, Vol. 1, p. 227. Sobre el Arte como religión estética en el Romanticismo, véase el citado trabajo de B. Auerbach: *Die Entstehung der Kunstreligion*.

vibraciones del humor a las genuinas formas del arte¹⁹⁸, cabe entonces pensar el parentesco del *Witz* con el misticismo por cuanto remite a nuestra capacidad de descubrir relaciones insospechadas y de separar elementos convencionalmente relacionados: «El ingenio — recordemos esta otra cita de Fr. Schlegel— es la manifestación, el destello [*Blitz*] exterior de la fantasía. De ahí su divinidad, y de ahí el parecido entre la mística y el ingenio»¹⁹⁹. Para Novalis y los demás nombres del *Frühromantik*, el *sentido poético* se identificaba en gran medida con el sentido místico, profético y religioso; en definitiva, con todas las formas de *videncia* en las que el poeta es a la vez sujeto y objeto²⁰⁰. De ahí también que Schlegel situara la mística en el fondo de todo pensamiento *perfeccionado hasta la ironía* (por tanto, elevado por encima de sí mismo); pensamiento en que sujeto y objeto coinciden, pues la ironía acostumbra a extrañar el juego de las representaciones hasta lo maravilloso, esto es, hasta la irrupción de lo excepcional en el seno de lo cotidiano²⁰¹. Trayendo a colación uno de los fragmentos de Nietzsche: «Objeto y sujeto: oposición errónea. ¡Ningún punto de partida para el pensamiento! Nos dejamos seducir por el lenguaje»²⁰². El *Witz* es, pues, la forma *poiética* de esta seducción.

Todo ello nos remite a los fundamentos estéticos del Surrealismo hasta el punto de que nos es imposible obviar la deuda que a tal efecto éste contrae, no sólo con el pensamiento estético de Novalis, sino también con el concepto schlegeliano de ironía. En su temprano y poco conocido texto de 1924, un joven Louis Aragon, impregnado por entonces de copiosas lecturas filosóficas (concretamente de los idealistas alemanes), definía *lo surreal* como el «orden más general» en que el espíritu supera definitivamente la oposición de las nociones *real / irreal*²⁰³. La presencia aquí de la dialéctica de Hegel es más que plausible: dicho orden general se correspondería, pues, con la síntesis en que se disuelve la oposición de los contrarios. Pero el influjo de Hegel se percibe más nítidamente en el Segundo Manifiesto del Surrealismo (1930), donde su autor alude a un cierto *punto*

¹⁹⁸ Fr. Schlegel: «Fragmentos del Athenäum» (1798), en AA. VV.: *op. cit.*, p. 137. Véase asimismo en Fr. Schlegel: «Fragmentos (I)», *Obras selectas*, Tomo I, p. 130; y en *Fragmentos*, p. 81.

¹⁹⁹ *Id.*: «Ideas», *Fragmentos*, p. 197. También en *id.*: *Ideas...*, p. 91 (p. 34 en alemán).

²⁰⁰ «El sentido poético —escribió Novalis— tiene muchos puntos comunes con el sentido místico. [...] El sentido poético está estrechamente emparentado con el sentido profético y religioso, con todas las formas de videncia»; ap. J. Cohen: *El lenguaje de la poesía*, p. 256. Puede también verse en A. Béguin: *El alma romántica...*, p. 259. Puede verse en Novalis: *Obra selecta* (Medellín [Colombia]: Endymion, 1991). Rafael de Cózar, en referencia a Ory, atribuye erróneamente a Artaud estas palabras del romántico sajón; R. de Cózar: «Carlos Edmundo de Ory, narrador», en *Revista Atlántica*, nº 27, 2004, p. 34.

²⁰¹ En cierta ocasión, Schlegel se pronuncia sobre la mística del siguiente modo: «bella palabra antigua, tan útil e imprescindible para la filosofía absoluta, desde cuyo punto de vista el espíritu puede contemplar como un misterio y un milagro todo aquello que desde otros [...] ve como algo natural en el sentido práctico y teórico»; Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 84.

²⁰² Fr. Nietzsche: § 10 [D 67], *Fragmentos póstumos*, p. 79.

²⁰³ Vid. L. Aragon: *Una ola de sueños*, p. 59.

supremo en el que todas las antinomias que afligen y desesperan al hombre moderno están llamadas a resolverse:

Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto²⁰⁴.

El propio Breton reconocerá más tarde la importante mediación filosófica de la dialéctica de Hegel, cuyo valor presintió allá por 1912 a tenor de los ataques sarcásticos del positivista André Cresson (1869-1950), por entonces profesor de filosofía del que sería futuro líder del Surrealismo:

Inutile d'insister sur ce que peut avoir d'« hégélien » l'idée d'un tel dépassement de toutes les antinomies. C'est incontestablement Hegel — et nul autre — qui m'a mis dans les conditions voulues pour apercevoir ce point, pour tendre de toutes mes forces vers lui et pour faire, de cette tension même, l'objet de ma vie²⁰⁵.

Se sabe que Breton era ateo y ferozmente anticlerical, muy marcado por su formación científica y seguidor del naturalismo freudiano, pero también su interés hacia la literatura esotérica y su afinidad con los poetas malditos. Por ello, y a pesar de sus esfuerzos por negar todo plano místico en que pudiera inscribirse *le surréel*, esta categoría fundante representa un *punto de epifanía* dotado de una «mística inmanente» —en expresión de Cirlot—, pero mística al fin y al cabo, en la que espíritu y materia evolucionan hacia una síntesis superior²⁰⁶. Fue el filósofo y teólogo danés Harald Høffding (1843-1931) quien, de hecho, señaló que las intensas contradicciones entre puntos de vista diferentes pueden inducir un sufrimiento espiritual cuyo posible valor sólo una mentalidad

²⁰⁴ A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *Manifestos...*, p. 111. Asimismo, explicaba Artaud a propósito del Surrealismo que «hay un punto fosforescente donde toda la realidad se reencuentra, pero transformada, metamorfoseada —¿y por qué?—, un punto de mágica utilidad de las cosas»; A. Artaud: *El pesa-nervios*, p. 58.

²⁰⁵ A. Breton: *Entretiens*, p. 153. Es preciso mencionar que Cresson fue coautor de un trabajo sobre el filósofo germánico. Vid. André Cresson & René Serreau: *Hegel: sa vie, son œuvre avec un exposé de sa philosophie* (Paris : Presses Universitaires de France, 1949). Ya en la década de los 30, según apuntábamos más arriba, Breton asistirá a varios de los seminarios dirigidos por el marxista y hegeliano Alexandre Kojève sobre la filosofía del autor alemán.

²⁰⁶ «El punto es la *materia prima*»; Novalis: *La enciclopedia*, p. 119. Según el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrant, el punto «simboliza el estado límite de la abstracción del volumen, el Centro, el Origen, el Foco, el Principio de la emanación y el fin de todas las cosas»; vid. J. Chevalier & A. Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 1986), s. v. «Punto».

ascética reconocería²⁰⁷. Quizá la base de esta hipótesis (según la cual el dolor espiritual brota de la contradicción) proceda de los apuntes schellingianos para su inacabada obra *Las edades del mundo* (1810-1833): «Ésta es la consecuencia de todo desarrollo vital: que mediante la oposición al ser trastorna la primera armonía de lo vivo, lo entrega al sufrimiento y al dolor. [...] El dolor es algo necesario y general, el punto inevitable de paso hacia la libertad»²⁰⁸. De esta premisa se deduce, en cierta medida, el componente ascético-místico del punto mágico-surreal cuyo carácter supremo le viene dado por la idea de unidad en que están llamadas a resolverse todas las contradicciones (especialmente la establecida entre sujeto y objeto, según se desprende del método de escritura automática). Acerca de esta unidad absoluta en que quedaría disuelto el juego de las dualidades (unidad ubicada en la categoría de *lo supremo* entendido como la indiferencia pura), decía de nuevo Schelling:

Es la pura alegría en sí misma, que no se conoce a sí misma, el sereno deleite que está repleto de sí mismo y no piensa en nada, la interioridad tranquila que disfruta de su no ser. Su esencia no es nada más que benevolencia, amor y sencillez. En el hombre, es la humanidad verdadera; en Dios, la divinidad [es decir, lo que está por encima de Dios, la supra-divinidad de la que hablaban Angelus Silesius (1624-1677) y otros]²⁰⁹.

También la ironía romántica fue definida como el desarrollo de un cierto «punto de vista» (*Gesichtspunkt*) que, recordemos, el Yo absoluto de Fichte implicaba en sí mismo en cuanto que libre elección del pensar, de acuerdo al momento en que se consuma la disolución de las oposiciones binarias del pensamiento racionalista: yo / no-yo, infinito / finito, necesidad / posibilidad, constreñimiento / libertad, consciente / no consciente, etc. Semejante punto de vista permite sobrevolar el mundo y el propio yo para alcanzar una visión de conjunto (*Übersicht*) que los determina a los dos, de modo que cuando Breton alude a este cierto punto en que los contrarios dejan de ser percibidos contradictoriamente replantea en términos surrealistas la cuestión fundamental de la *romantische Ironie*, esta la cual se mueve libremente entre lo sublime y lo cotidiano, lo finito y lo infinito, lo determinado y lo indeterminado, la negación y la afirmación²¹⁰.

Impregnada de aquel impulso del juego excogitado por Schiller, la *romantische Ironie* tiende hacia la resorción lúdica y creativa de las contradicciones que de ella misma

²⁰⁷ H. Höffding: *Les conceptions de la vie*, p. 74.

²⁰⁸ Fr. Schelling: *Las edades del mundo*, p. 73. Cfr. *ibid.*, p. 253.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 59. Cfr. *ibid.*, p. 193.

²¹⁰ Cfr. R. Bourgeois: *L'Ironie romantique*, p. 31.

dimanan²¹¹. En este sentido, tampoco es del todo insignificante que, hacia el final de su manifiesto fundacional, Chicharro y compañía aludieran al juego postista en términos del todo asimilables a este espacio de superación de las dicotomías del pensamiento:

En el ambiente constantemente en transformación y constantemente en movimiento de ese perpetuo, repetido y alterno mecanismo de análisis y síntesis, en ese ver y soñar, recordar y perder, soltar y ganar, en el feliz y desinteresado casamiento del alma corporal y del alma espiritual, de la razón y el instinto, de lo subconsciente, de lo sensorial y lo inteligente; en ese ambiente constantemente en transformación y constantemente en movimiento se descubre la verdadera razón o la consecuencia inevitable del «juego» postista²¹².

Indudablemente para nosotros, la hipotética dilución absoluta de todas las contradicciones se corresponde con el punto de vista del dios contuitivo desde el que, según Nietzsche, «todas las cosas y sus contrastes, los contrarios, no conforman más que una totalidad armónica, invisible para el ojo del hombre común, pero comprensible para quien, como Heráclito, es semejante al dios contemplativo»²¹³. El desarrollo afectivo de este punto de vista que entronca con la ironía romántica implica, por consiguiente, una especial actitud espiritual por la que todo fragmento contencioso de la experiencia es reintegrado armónicamente en la riqueza y la plenitud de la vida, de modo que la oposición entre lo sublime y lo insignificante, lo elevado y lo pequeño, lo perfecto y lo inacabado, se disuelve. Se trata, pues, de una actitud espiritual —en palabras de Höffding— «qui laisse sa place élevée à tout ce qui est grand et plein de valeur, sans fermer les yeux sur les petites choses et les imperfections ; qui, intimement pénétré d'une vénération profonde pour le sublime, conserve néanmoins un sourire indulgent pour les petites choses»²¹⁴.

Ciertamente, son diversos los autores para quienes el líder del Surrealismo habría recibido la noción del «punto supremo» no tanto de la filosofía idealista como sí de la

²¹¹ En efecto, el *impulso de juego* también aspiraba a liquidar el tradicional antagonismo entre los dos impulsos fundamentales del hombre según la filosofía kantiana, a saber, el sensible y formal: «debe haber una comunión pura entre el impulso formal y el material, es decir, un impulso de juego, porque sólo la unidad de la realidad con la forma, de la contingencia con la necesidad, de la pasividad con la libertad, lleva a su perfección el concepto del hombre»; Fr. Schiller: *La educación estética...*, p. 77.

²¹² E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», *op. cit.*, p. 286.

²¹³ Fr. Nietzsche: *La filosofía en la época trágica de los griegos* (Madrid: Valdemar, 1999), p. 68. Qué duda cabe de que esta contemplación carece de toda practicidad, incluso en lo que se refiere a la posibilidad de extraer de ella un conocimiento o dictamen: «Esta contemplación inútil, superflua, inservible —apunta Octavio Paz—, no se dirige al saber, a la posesión de lo que se contempla, sino que sólo intenta abismarse en su objeto. El hombre que así contempla no se propone saber nada; sólo quiere un olvido de sí, postrarse ante lo que ve, fundirse, si es posible, en lo que ama. El asombro ante la realidad lo lleva a divinizarla; la fascinación y el horror lo mueven a unirse con su objeto. Quizá la raíz de esta actitud de adoración sea el amor»; O. Paz: «Poesía de soledad y poesía de comunión» (1942), en *Las peras del olmo*, p. 96.

²¹⁴ H. Höffding: *op. cit.*, p. 83.

tradición hermética, ocultista y esotérica²¹⁵. Sin embargo, tal como reconoce el propio autor francés, en lo que respecta a la configuración de su pensamiento esoterismo y filosofía hegeliana se dieron la mano especialmente a partir del manifiesto de 1929, en el que se explicita tanto su adhesión a la revolución como su interés por la tradición esotérica y los símbolos ocultos²¹⁶. Por lo demás, dicho punto supremo del Surrealismo no designa una meta de quietud, sino un punto ascendente (en la escala de la interioridad) y dinámico donde el poeta y el hombre experimentan su libertad. Más o menos de esta forma lo intuye Carrouges al hablarnos de este punto no como un «eje inmóvil de referencias», sino como la «alta cima de una espiral indefinidamente ascendente» en tanto que toda síntesis provisionalmente asumida engendra nuevas oposiciones, lo que da origen a una dialéctica de desintegración y reintegración que nos remite inequívocamente al concepto schlegeliano de ironía romántica²¹⁷. De hecho, buena parte de los esfuerzos de los surrealistas estaban orientados a conciliar interiormente dos extremos tan irreductibles como son el materialismo histórico y el pensamiento esotérico, que coexisten en una tensa atracción y en un rechazo de identidad simultáneos, alimentando así la anticonvencional ambigüedad entre inteligibilidad y ocultamiento que, preñada de contradicciones no resueltas, subyace a la sensibilidad irónica, enemiga declarada de todo inmovilismo doctrinal (ya sea de la superstición mixtificadora como de la fría actividad fiscalizadora de la razón).

²¹⁵ Vid. M. Carrouges: «El punto supremo», *André Breton y los datos...*, pp. 26-38; María Rosa Lojo: «La metafísica surrealista», *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), pp. 29-33; Louis Pauwels & Jacques Gergier: *El retorno de los brujos* (Barcelona: Plaza & Janés, 1965), pp. 450 *et seq.* En uno de los títulos de Luc Benoist (1893-1980) dedicados al esoterismo, el escritor francés e historiador del arte se refiere al punto de vista esotérico como el medio de aproximación de la metafísica al conocimiento de los principios universales que —previos a la experiencia— son aprehendidos por la intuición intelectual (al margen de la razón relativizadora) y cuyos conceptos sólo son expresables simbólicamente: «Aquí se inicia un dominio en donde oposiciones, conflictos, complementariedades y simetrías han quedado atrás, porque el intelecto se mueve en el orden de una unidad y de una continuidad isomorfas con la totalidad de lo real»; Luc Benoist: *El esoterismo* (Buenos Aires: Nova, 1965), p. 17. Sobre la relación del Surrealismo con el esoterismo, vid. H. Béhar (ed.): *Occulte-Occultation*, especial de la revista *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme Surréalisme*, n° II (Lausanne, Suiza: L'Age d'Homme, 1981). Asimismo, vid. Suzanne Lamy: *André Breton, hermétisme et poésie dans Arcane 17* (Montreal, Canadá: Presses de l'Université de Montreal, 1977). Vid. *infra* «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna».

²¹⁶ Vid. A. Breton: *op. cit.*, p. 154.

²¹⁷ Cfr. M. Carrouges: *op. cit.*, pp. 106-107; y Fr. Schlegel: *Sobre la incomprensibilidad*, pp. 231-232. También Durozoi & Lecherbonnier coinciden con la apreciación de Carrouges; vid. G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *El surrealismo*, nota 19 de p. 282. En este sentido, no podemos dejar de reproducir la definición que René Crevel hizo de la surrealidad: «realidad entregada a su devenir, realidad que se supera a sí misma y destinada a superarse a sí misma sin cesar»; *ap. ibid.*, 230. Por su parte, Breton presentaría uno de sus más interesantes textos con el revelador título de «Signe ascendant» (1942), que muy probablemente tomó del campo de la Astrología. Según esta ciencia oculta, *el Ascendente* se define como el *punto* de la eclíptica situado en el horizonte oriental en el momento del nacimiento. Cfr. Enrique de Aragón Villena: *Tratado de Astrología (atribuido a Enrique de Villena)* (Barcelona: Humanitas, 1983), p. 46.

Verdaderamente, la propensión al misticismo es una marca distintiva del pensamiento estético moderno al que no era ajeno el dadaísmo. Si algo caracterizaba el punto de vista surreal era precisamente el hecho de no constituir un punto de vista invariable y definitivo, y en esto Dadá jugó un papel de precursor: «[El dadaísta] no cree en la comprensión de las cosas desde *un* punto de vista y, sin embargo, sigue estando en tal modo convencido de la unión íntima de todos los seres, de su solidaridad, que sufre por las disonancias hasta la liquidación de su propio yo»²¹⁸. Que durante los años de militancia comunista Breton se esforzara en defender el Surrealismo de toda acusación de misticismo²¹⁹ en modo alguno desmiente su voluntad de crear una mística de nuevo cuño, expresada alegóricamente a través de la poesía en cuanto que reacción desatada en todos los órdenes del espíritu contra el racionalismo burgués (especialmente, contra sus vertientes científicista e historicista); sistema de pensamiento que, sostenido sobre los tópicos de «civilización» y de «progreso», tiende a devaluar la imaginación y la sociabilidad mágica del pensamiento simbólico en aras de una concepción «realista» de la realidad²²⁰. A partir de esta convicción, los surrealistas no desdeñaron ninguna vía que contribuyera a liberar las fuerzas creativas espíritu: automatismo psíquico puro, pensamiento mágico primitivo, esoterismo, mediumnismo... Del mismo modo que Schlegel inició la transición de la física a las ciencias místicas (cosmogonía, astrología, teosofía), también Breton transitará —vía Psicoanálisis— de la ciencia médica al Esoterismo²²¹. Por

²¹⁸ H. Ball: *La huida del tiempo...*, p. 130. Para el autor alemán, existe una circunstancia espiritual que condiciona de partida la poesía y el arte de su época: «La mística moderna se refiere al yo. No nos podemos librar de ello»; *ibid.*, p. 206. Sobre la relación del Dadaísmo con el pensamiento místico, *vid.* Richard Sheppard: «Dada and Mysticism: Influences and Affinities», en Stephen C. Foster & Rudolf E. Kuenzli (eds.): *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt* (Wisconsin: Coda Press, 1979), pp. 99-113.

²¹⁹ «La predeterminación en el hombre de la finalidad a alcanzar, en el caso de que esta finalidad sea del orden del conocimiento, y la adaptación racional de los medios a esta finalidad, bastaría para protegerla de toda acusación de misticismo»; A. Breton: «Situación surrealista del objeto» (1935), *Manifiestos...*, p. 205.

²²⁰ *Cfr.* Gilbert Durand: *Lo imaginario* (Barcelona: Ediciones del bronce, 2000), p. 28. *Vid. id.*: «Declaración» del 27 de enero de 1925 aparecida en las páginas de *La Révolution Surréaliste*; *ap.* M. Nadeau: *Historia del Surrealismo*, pp. 71-72. Asimismo, *vid.* A. Artaud: «Surrealismo y Revolución» (1936), *op. cit.*, p. 102. *Vid. infra* «2.2.10. Proceso abierto contra la civilización: locura, primitivismo e infancia».

²²¹ Ciertamente, el Surrealismo, a pesar de contar en su seno con varios médicos de formación (los mismos Breton y Aragon, por ejemplo), prefirió separarse del medio facultativo e impulsar el *análisis profano* a escala poética. «Cuando los escritores descubren las ideas de Freud —escribe Roudinesco—, leen en ellas algo diferente que los médicos o los psicoanalistas. [...] Si bien algunos de ellos se psicoanalizan por motivos personales, como Michel Leiris, Georges Bataille, René Crevel o Raymond Queneau, para ellos la cura sigue estando separada de la aventura que representa el descubrimiento freudiano»; E. Roudinesco: «El surrealismo al servicio del psicoanálisis», *La batalla de cien años...*, p. 20. Por lo demás, aquel mencionado interés del Surrealismo hacia la criptestesia de los médiums propugnada por las ciencias ocultas, la astrología y la metafísica, así como las alusiones a los alquímicos y a la Cábala, nos hace pensar en esta actitud de vuelta a un tiempo mítico como reacción al racionalismo positivista. *Vid.* A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *op. cit.*, p. 154 *et seq.* *Cfr.* V. Cirlot: *La visión abierta. Del mito del Grial al Surrealismo* (Madrid: Siruela, 2010). En palabras de Audion: «C'est l'ambition extrême du surréalisme, image de la

lo anterior se deduce que esta mística immanente operaría en dos sentidos: primero, mediante la negación del mundo objetivo; segundo, mediante la postulación de contenidos trascendentes²²². No en vano, el misticismo parte de la negación del mundo tal cual se presenta a través de los sentidos (ascetismo de la renunciación) para preconizar un más allá al que la conciencia accede liberada de sus ataduras físicas e intelectuales. *Lo surreal* se correspondería, pues, a la cumbre-abismo de «un misticismo sin Dios, que aplaca e ilustra la sed de absoluto del rebelde»²²³.

De las tres vías del misticismo (a saber, vía purgativa o ascética, vía iluminativa, y vía unitiva o éxtasis), la segunda se adapta a los métodos regresivos utilizados por aquellos anunciadores de *la gran iluminación* surrealista. El «iluminismo», tan importante en los poetas místicos de nuestro siglo XVI (especialmente Juan de la Cruz y Teresa), preconizaba la actitud pasiva del alma en su aproximación a Dios²²⁴. En este sentido, la pasividad receptiva del automatismo surrealista y la centella producida por el cortocircuito (gozo que asimilaríamos al éxtasis) trasvasarían a una dimensión psíquica el iluminismo de los poetas místicos, máxime si tenemos en cuenta que la palabra francesa «étincelle», utilizada por Breton, parece tomada de la *scintilla animae* que en la filosofía mística del Maestro Eckhart (1260-1328) recibe el nombre de *vunke* (centella, chispa) o *vüinkelîn* (pequeña centella, chispita)²²⁵. No en vano, lo surreal, en cuanto que punto supremo de la

Quête, de la pierre philosophale ou du Graal avec laquelle il s'est toujours reconnu des affinités» ; Ph. Audoin: *op. cit.*, p. 465. *Vid.*

²²² «El surrealismo, que rechaza cualquier más allá diferente de este mundo y profesa una doctrina de immanencia, no deja de ser mensajero de cierta transcendencia en tanto que descalifica el mundo objetivo»; F. Alquié: *Filosofía del Surrealismo*, p. 12.

²²³ A. Camus: «Surrealismo y revolución», *El hombre rebelde*, en *Obras*, 3, p. 125. Esta fórmula se repite en Cirlot: «misticismo sin Dios, carente de fe pero no de esperanza»; J.-E. Cirlot: *La imagen surrealista*, p. 36.

²²⁴ En «Le Message automatique» (1933), Breton hablaba de la posibilidad de que la célebre mística avilesa comandara la línea —tan cara al ideólogo del Surrealismo— sobre la que se sitúan los mediums y los poetas: «Malheureusement —concluye el francés— ce n'est encore qu'une sainte»; A. Breton: *Point du jour*, p. 198. En la entrada correspondiente de su *Nueva enciclopedia*, Savinio escribía: «El paraíso, aunque distinto de cómo era para santa Teresa del Niño Jesús, continúa existiendo “también” para nosotros..., pero de manera distinta»; Alberto Savinio: *Nueva enciclopedia* (Barcelona: Acanalado, 2010), s. v. «Misticismo». Alberto Savinio es el pseudónimo utilizado por Andrea di Chirico (1891-1952), hermano del famoso pintor Giorgio di Chirico (1888-1978) y, al igual que éste, una de las referencias artísticas del Surrealismo; *cfr.* A. Breton: *Antología del humor negro*, pp. 331-336.

²²⁵ *Vid.* Maître Eckhart: *L'étincelle de l'âme (Sermons I à XXX)* (París : Albin Michel, 1998), *passim*. Para el dominico alemán, «la pequeña centella luminosa del alma» (*liechten vüinkelîn des sêle*), que se distingue tanto del entendimiento como de la voluntad y que vendría a ser la potencia única y libre que hay en el espíritu, puede también expresarse como «la cima más alta del alma» y que se asemeja a Dios (*oberste wipfelîn der sêle*), lo que se correspondería con el punto superior de *le surréel*. *Cfr.* nota 45 de Amador Vega en su edición del M. Eckhart: *El fruto de la nada y otros escritos* (Madrid: Siruela, 1998), p. 188, *ap.* V. Cirlot: «Juan Eduardo Cirlot, entre el surrealismo y la simbología», en *Agulha*, n° 21-22. «En el plano espiritual, la centella produce una luz interior, que obliga al sujeto a cerrar los ojos, es decir a recogerse»; *vid.* J. Chevalier & A. Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*, s. v. «Rayo, relámpago». Un atento Guillermo de Torre, en su temprano análisis del ismo francés, identificaba nada menos que con «un estado de inspiración casi religiosa» aquel abandono absoluto del poeta surrealista, quien —según él— aspira a una «lúcida e inconsciente pureza

conciliación de los contrarios, se relaciona con la experiencia soberana de lo sagrado que trasciende el horizonte de lo útil impuesto por la cultura burguesa²²⁶. Esta es la razón por la que Benjamin habla de «iluminación profana» cuando se refiere al Surrealismo²²⁷. En palabras del propio Breton, el poeta surrealista es habitado por un dios que, lejos del reposo del séptimo día, comienza su propio Génesis: «Rien n'est encore perdu, car à des signes certains nous reconnaissons que la grande illumination suit son cours»²²⁸. Incluso Le Grand Jeu, grupo más o menos afín —*mutatis mutandis*— al Surrealismo, comandado por Daumal y Gilbert-Lecomte, preconizaba el misticismo como método de conocimiento de un universo inasequible a la razón lógico-pragmática: «un homme peut, selon *une certaine méthode dite mystique* —puede leerse en el primer número de la homónima revista—, atteindre à la perception immédiate d'un autre univers, incommensurable à ses sens et irréductible à son entendement»²²⁹ (el subrayado es mío).

Para que ello fuera posible, primero sería necesario abolir el *yo*, a la manera del ascetismo que precede al éxtasis místico. Esta disolución del *yo* constituye una premisa fundamental de las corrientes místicas integradas en las principales religiones asiáticas, como son el Budismo Zen (que plantea la posibilidad de acceso de la conciencia al Nirvana) y el Hinduismo (cuando habla de la apertura del *yo* y de su consiguiente fusión

poética» (el énfasis es mío); *vid.* G. de Torre: «Neodadaísmo y Superrealismo», en *Plural*, n° 1, enero de 1925, pp. 3-7. Puede también verse en la edición facsímil de *Proa*, año 2, n° 6, publicada por esta misma revista en su capítulo 159, *La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. Asimismo, Durozoi y Lecherbonnier afirman que las prácticas lúdico-verbales con que los surrealistas se entregaban por completo al poder evocador de las palabras exigían «situarse en una situación de espera mental propicia a la iluminación»; G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *op. cit.*, p. 129. Sobre la metáfora orgásmico-lumínica del cortocircuito verbal-imagológico del surrealismo, *vid. supra* «2.2.7.2. La imagen como cortocircuito».

²²⁶ En el *estado teopático* descrito por Bataille, también encontramos la existencia de un punto *soberano*, accesible sólo a unos pocos, que deshace los dualismos jerarquizadores que separaron inicialmente lo sagrado y lo profano: «un punto en el que la risa que no ríe y las lágrimas que no lloran, o lo divino y lo horrible, lo poético y lo repugnante, lo erótico y lo fúnebre, la extrema riqueza y la dolorosa indigencia, coinciden»; *vid.* G. Bataille: «La parte maldita, III. La soberanía. Primera parte: Lo que entiendo por soberanía (Introducción teórica)», *Lo que entiendo por soberanía* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1996), nota 5 a pie de p. 67. Asimismo para el francés, la moral burguesa actual, que sirve de fundamento a las conductas y a los juicios, «toma su fuerza del viejo dualismo de los principios»; *vid. id.*: «El mal en el platonismo y en el sadismo» (1947), *La religión surrealista*, p. 21.

²²⁷ W. Benjamin: «El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», *Iluminaciones I*, p. 46. En la misma línea, Robert Lebel define el Surrealismo como «una metafísica no religiosa, una moral *amoral*, una mística no espiritualística y una máquina de guerra contra el mundo real»; *ap.* A. Aracil & D. Rodríguez: «La alternativa surrealista», en *El siglo XX...*, p. 314. Véase, asimismo, G. Durozoi & B. Lecherbonnier: «Una mística del lenguaje», *André Breton...*, pp. 9-12.

²²⁸ A. Breton: «Introduction au discours sur le peu de réalité», *Point du jour*, p. 25.

²²⁹ *Le Grand Jeu*, n°s 1-4, París, Jean-Michel Place, 1928, p. 7. Puede consultarse también en Marc Thivolet: *L'Herne*, dossier *Le Grand Jeu. Textes*, París, 1968, p. 90. Sobre el pensamiento místico oriental en el seno del grupo, *cfr.* Michel Random: «René Guénon et la pensée orientale», *Le Grand Jeu. Les enfants de Rimbaud le Voyant* (París: Le Grand Souffle, 2003), pp. 273-275. Asimismo, *cfr. id.*: «L'unité, Dieu et le Point suprême», *op. cit.*, pp. 231-234.

con el Brahma). Curiosamente, existe un pasaje donde Tzara cifraba la modernidad del Dadaísmo en «el retorno a una religión de la indiferencia casi búdica», esta la cual consiste en «oponer al odio, a los jueces, a todo lo que demanda grandes esfuerzos, un estado de espíritu plano y calmado, donde todo da igual y nada tiene importancia»²³⁰. ¿Cuál fue el método empleado por los dadaístas para alcanzar semejante suspensión del juicio en una cuasibeatitud espiritual? El sinsentido, o mejor, la desaparadojización concreta de la *indiferencia creativa* (*schöpferische Indifferenz*) a través de una ascética de la destrucción: «El dadaísmo —escribió Arp, citado por Huelsenbeck— ha llevado el afirmar y el negar hasta el sisentido. Para lograr la indiferencia, fue destructivo»²³¹. Esta atención hacia el misticismo zen y brahmánico por parte de los poetas e intelectuales occidentales se había extendido por Europa a partir de las primeras traducciones realizadas en Francia a mediados del siglo XIX (*Mahab-barata*, 1844; *Ramayana*, 1853-1858; *Bhagavad Gita*, 1861)²³². En relación con los postistas, la intención de articular un lenguaje simbólico cercano al mundo zen se hace palpable a partir de *Música celestial*, de Chicharro²³³. También fue notable el influjo de la filosofía oriental en la obra Carlos Edmundo de Ory, especialmente en el ciclo perteneciente a *Miserable ternura* (1981), y siempre en convergencia con el misticismo surrealista que le llevaría a proclamar en su Diario el deseo de alcanzar el «Fin del conflicto de los opuestos» (3 de enero de 1972). Este orientalismo espiritualista, ha señalado acertadamente Jaime D. Parra, aparece directamente relacionado a la necesidad de restituir a la palabra su carácter divino, su capacidad de sugestión mágica (necesidad que se larvó en la etapa postista ligada al concepto de euritmia)²³⁴. Pero también se traduce por el anhelo de una sabiduría a través del cultivo del humor y del disparate, que apenas disfrazaban «cierta propensión hacia la mística y la poesía gnómica», inherente al afán de espiritualidad y universalidad del Postismo²³⁵. En tal sentido, afirma Amador Palacios, el joven Ory vio claramente la correspondencia entre la alegría postista y

²³⁰ Vid. T. Tzara: «Conferencia sobre Dadá», en X. González Gómez: *Manifestos...*, pp. 88-89.

²³¹ Cfr. R. Huelsenbeck (ed.): *Almanaque Dadá* (Madrid, Tecnos, 1992), p. XIV; ap. Santiago López Petit: «La potencia de la nada como arma de rebelión», prólogo a R. Hausmann: *Correo Dadá...*, p. 21.

²³² Dos de los grandes difusores de la filosofía Zen en Occidente durante desde los años treinta del siglo XX fueron el japonés Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966) y el británico Alan Watts (1915-1973). Del primero recomendamos Daisetsu Teitaro Suzuki: *Budismo Zen* (Barcelona: Kairós, 2007); y *Vivir el Zen: historia y práctica del budismo zen* (Barcelona: Kairós, 2009). Del segundo, vid. Alan Watts: *El espíritu del zen* (Buenos Aires: Dédalo, 1972); *El camino del Zen* (Madrid: Edhasa, 2003); y *La vida como juego* (Barcelona: Kairós, 2005).

²³³ Vid. E. Chicharro: *Tetralogía*, p. 16.

²³⁴ Vid. J. D. Parra: *Místicos y heterodoxos*, p. 42.

²³⁵ Fr. Ruiz Soriano: *Poesía de posguerra*, p. 120.

la risa zen²³⁶. Esta risa, o mejor aún, sonrisa, es el indicio de que el sabio asceta ha alcanzado finalmente la imperturbabilidad espiritual de la experiencia mística (ataraxia): «Espíritus profundamente religiosos —anotó Ory en su Diario— acusan en su rostro una sonrisa nueva. No, ningún adjetivo vale. Es la sonrisa religiosa» (8 de octubre de 1978). Talmente se cumple aquella afirmación de Francis Jeanson según la cual los más grandes triunfos del espíritu «se marquent souvent par un léger sourire»²³⁷. Ésta constituye un atributo de la alegría, pero de una alegría interior y serena (*gaudium*, en oposición a su manifestación turbulenta: *laetitia*). Su relación con la espiritualidad religiosa le viene dada por la «beatitud», que etimológicamente significa «felicidad» y «santidad» (siendo la primera —para Spinoza— causa de la segunda)²³⁸. Tomando como ejemplo el poema «Shivoham», de Ory:

Había un hombre en la India
un sannyâsin más santo que yo
que acostumbraba a repetir Shivoham
que significa «Soy la dicha eterna»

Y una vez saltó un tigre sobre él
lo llevó y lo mató mientras quedándole
un apagado hilo de vida se sentía
el sonido Shivoham Shivoham²³⁹

Esta sonrisa iluminada evoca la transformación de Siddhartha en Buda, narrada por Hesse en *Siddhartha* (1922), novela ambientada en la India tradicional y en la que su autor trató de exponer los aspectos más positivos del pensamiento religioso de Oriente. Una vez adquirida la perspectiva espiritual adecuada para extinguir toda afección perturbadora, el sabio puede reírse de su propio sufrimiento: «¡Ah, Siddhartha! Te veo sufrir, pero uno debiera reírse de tus sufrimientos: ¡tú mismo te reirás muy pronto de ellos!»²⁴⁰. Ciertamente es

²³⁶ Vid. A. Palacios: «Una meditación desde el Postismo», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 177. Es muy posible que la recepción postista de la filosofía trascendentalista de R. W. Emerson fuera decisiva en este sentido; vid. *infra* «3.2.4. Alegría y risa en el Postismo». Rafael Mesado menciona a este respecto la convergencia de la poesía carloedmundiana y la poesía *beat*, impregnada de taoísmo y de budismo zen; vid. J. R. Mesado Gimeno: «Miradas retrospectivas sobre el postismo y la poesía de Carlos Edmundo de Ory», en *Fòrum de recerca*, nº 16, Universitat Jaume I, 2011, pp. 411-412.

²³⁷ Fr. Jeanson: *Signification humaine du rire*, p. 142.

²³⁸ Vid. I. Bordelois: «Las pasiones claras: 1. La alegría», *op. cit.*, p. 156.

²³⁹ C. E. de Ory: *Miserable ternura / Cabaña*, p. 12. Asimismo, en «Titiksha»: «Titikshâ ¿sabes tú lo que es Titikshâ?/ Es la virtud de la paciencia santa/ Sufrir todos los males sin quejarse», *ibid.*, p. 13.

²⁴⁰ Hermann Hesse: *Siddhartha* (Barcelona: Plaza & Janés, 1999), p. 175. «Después de una serie de preguntas sobre el deseo, el tedio y la serenidad, le preguntan a Buda: “¿Cuál es el objetivo, el sentido último del Nirvana?” Buda no responde: *sonríe*. Mucho se ha dicho sobre esa sonrisa en lugar de ver en ella una reacción normal ante una pregunta sin objeto. Eso es lo que hacemos ante los *porqués* de los niños.

que el budista no es estrictamente un humorista ni viceversa (tal como se apresuró a advertir Cazamian en su citado artículo)²⁴¹. Pero sí hay una íntima relación entre ambas figuras, como se infiere de la «extraña inspiración» del humor en el pensamiento religioso oriental:

Esta aventura del humor —ha escrito Deleuze—, esta doble destitución de la altura y la profundidad en provecho de la superficie es, en primer lugar, la aventura del sabio estoico. Pero, más tarde y ya en otro contexto, es también la del *zen*: contra las profundidades brahmánicas y las alturas búdicas. Los célebres problemas-pruebas, las preguntas-respuestas, los *koan*, demuestran lo absurdo de las significaciones, el sinsentido de las designaciones²⁴².

Huizinga destacó la dimensión lúdica de este tipo de celebraciones religiosas poniéndola en relación con el *jatavidya* o «conocimiento de los orígenes de las cosas» de la tradición védica. Al parecer, en estos «juegos» de «sabiduría» (conceptos en verdad indisociables) se planteaban preguntas de carácter cosmogónico cuyas respuestas, fruto de la espontánea inspiración, eran consideradas válidas en tanto cuadraran desde el punto de vista lógico, litúrgico o poético: «En esta rivalidad entre sacerdotes, en este juego de preguntas y respuestas, emergían, de repente, las visiones más penetrantes acerca del origen de las cosas que la mente humana jamás haya podido imaginar»²⁴³. Pero este juego de preguntas y respuestas no sólo se presentaba como un excelente caldo de cultivo para las sentencias de sabiduría, sino también para las imágenes poéticas: «Quien contesta con la palabra crea filosofía o ciencia; quien contesta con la imagen crea poesía»²⁴⁴.

Curiosamente, uno de los métodos surrealistas creado en los años veinte fue el llamado juego de las *questions / réponses* (muy próximo al *cadavre exquis*): «simple travail d'adéquation qui implique tout l'optimisme de la conversation», en la que un interlocutor realiza por escrito una pregunta sobre un hombre, objeto o idea, para que otro,

Sonreímos porque ninguna respuesta es concebible, porque la respuesta estaría aún más desprovista de sentido que la pregunta. Los niños no admiten límite a nada; quieren ver siempre más allá, ver qué hay después. Pero no hay después. El nirvana es un límite, el límite. Es liberación, callejón sin salida supremo...»; É. M. Cioran: *Del inconveniente de haber nacido*, p. 157.

²⁴¹ Vid. L. Cazamian: *art. cit.*, p. 621.

²⁴² G. Deleuze: *Lógica del sentido*, p. 175. Según palabras de Hauser en relación con la filosofía estoica: «Humor significa no exagerar la importancia de una mala experiencia, de una ofensa, de una injuria, de un daño; tener siempre ante la vista lo insignificante de las pequeñas inconveniencias de la vida y, aun en el caso de verdadera desdicha, saberla reducir a sus debidas proporciones»; vid. A. Hauser: «Tragedia y Humor», *Orígenes de la Literatura*, Vol. II (Madrid: Guadarrama, 1974), pp. 318-319. Sobre el espíritu en cierta medida cómico del budismo zen, vid. Conrad Hyers: *The laughing Buddha: Zen and the comic spirit* (Wolfeboro, New Hampshire: Longwood Academic Press, 1989).

²⁴³ J. Huizinga: *De lo lúdico y lo serio*, pp. 34-35.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 38.

sin poder leerla previamente, la responde²⁴⁵. Así Octavio Paz comparó la escritura automática de los surrealistas con las prácticas del budismo Zen:

El yo nos aplasta y esconde nuestro verdadero ser. Negar al yo no es negar al ser [...] La renuncia a la identidad personal no implica una pérdida del ser sino, precisamente, su reconquista. El poeta es ya todos los hombres [...] La empresa poética no consiste tanto en suprimir la personalidad como en abrirla y convertirla en el punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo²⁴⁶.

Para Breton y los suyos, como antes para los románticos, se hacía preciso abolir el *yo superficial* (racional) para hacer emerger el *yo profundo* (poético). En cierto modo, el genio se asienta sobre una dualidad estructural que compromete la identidad del yo y es, por tanto, el sujeto ideal de la ironía por la que el poeta romántico, a costa de organizar las fuerzas corales que animan su interioridad dramática, deviene en creador. Pero el verdadero *quid* del asunto estribaría en el hecho de que el hombre no es todavía un yo en sentido profundo o divino, sino *el germen de un yo en devenir*, la actividad de un yo que quiere ser yo²⁴⁷. Es menester advertir que la yoidad en absoluto es concebida no como un obstáculo hacia el pleno desarrollo espiritual, sino más bien como su mayor garante. El yo es el radiante Sol cuyas refracciones, que a menudo creemos separadas e independientes, proceden en verdad de un mismo centro y que la mariposa crepuscular del romanticismo anhela por encima de todo: unidad de nuestro propio ser, fuente original y elemento irreductible. Ello no significa que el arte romántico deje de gravitar en torno a una doble actividad: profundizar en sí mismo y olvidarse de sí, o lo que es lo mismo, conquistar la

²⁴⁵ «Raymond Queneau et Marcel Noll/ N. Qu'est-ce que Benjamin Péret ?/ Q. Une ménagerie révoltée, une jungle, la liberté.// Q. Qu'est-ce qu'André Breton ?/ N.: Un alliage d'humour et de sens du désastre ; quelque chose comme un chapeau haut de forme.// N. Qu'est-ce qu'un parapluie ?/ Q. L'appareil de reproduction chez les gastéropodes», etc. Vid. «Le dialogue en 1928», en *La Révolution surréaliste*, n° 11, mars 1928, pp. 7-8.

²⁴⁶ O. Paz: «El surrealismo», en AA.VV.: *El surrealismo*, p. 41; también en *id.*: *Las peras del olmo*, p. 143-144. Cfr. *id.*: «André Breton o la búsqueda del comienzo», en *La búsqueda del comienzo...*, p. 57. En España, también Cirlot había señalado la cercanía del surrealismo con el budismo, especialmente en lo que atañe a ciertas experiencias iniciales del grupo de París; vid. J.-E. Cirlot: *La imagen surrealista* (Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996), p. 37. Sobre esta relación, vid. Juan W. Bahk: *Surrealismo y Budismo Zen: Convergencias y divergencias. Estudio de Literatura Comparada y antología de poesía Zen de China, Corea y Japón* (Madrid: Verbum: 1997). Resulta significativo, por ejemplo, que Breton concediera a Oriente el valor simbólico de las revoluciones victoriosas que habrían de acontecer y que marcarían el triunfo de la espiritualidad asiática sobre el materialismo occidental: «Toi qui es l'image rayonnante de ma dépossession, Orient, bel oiseau de proie et d'innocence, je t'implore du fond du royaume des ombres ! Inspire-moi, que je sois celui qui n' plus d'ombre»; vid. A. Breton : *Point du jour*, p. 29. Dicha oposición entre la espiritualidad de Oriente y el materialismo de Occidente se pone de manifiesto en el citado texto «La Révolution d'abord et toujours», en *La révolution surréaliste*, n° 5, París, Octubre de 1925, pp. 31-32.

²⁴⁷ Vid. R. Huch: *Les Romantiques allemands*, pp. 140-141; y A. Martín Navarro: «La teoría del yo como filosofía de la vida», «Temporalidad y condicionalidad del yo», y «Escisión y tragicidad del yo romántico», en *La nostalgia del pensar...*, pp. 83-91 y 97-106, respectivamente.

conciencia de su yo y salir de sí mismo para perderse plenamente, a través del amor o del arte, en un ser ajeno donde por fin coincidan sujeto y objeto, yo y no-yo (abolidos uno y otro). En este sentido, el Romanticismo marca históricamente el abandono del *yo empírico* por un *yo profundo* que asume múltiples voces y máscaras, un yo autofágico y proteico que se destruye y autogenera constantemente para trascenderse hacia el Ideal:

Hay quien afirma —escribió Antonio Espina en 1920— que todo esto no son más que palabras. Que los valores absolutos son ajenos al arte y perjudiciales.

No lo negamos. Quizá. Pero como tal absoluto nos obliga a perseguirlo con tenacidad, aun conociendo de antemano la ineficacia de nuestros esfuerzos.

Además, algo se logra²⁴⁸.

Por más que el hombre no haya alcanzado aún la plena autoconciencia de su ser esencial, tampoco puede renunciar al objeto de su más sagrada aspiración: la reunificación de su fragmentada personalidad. En un fragmento de 1881, Nietzsche marcaba el camino a seguir:

tenemos una conciencia, como si quisiéramos y debiéramos ser *todo*, una fantasía del «yo» y de todo lo «no-yo». ¡*Dejemos de sentirnos como ese fantástico ego!* ¡Aprendamos poco a poco a *desechar al supuesto individuo!* ¡Descubrir los errores del ego! ¡Considerar el *egoísmo como un error!* ¡Pero sin ver lo contrario en el altruismo! ¡Eso sería el amor a los *otros supuestos individuos!* ¡No! ¡Hay que ir **más allá** de «mí» y de «ti»! ¡**Sentir cósmicamente!**» [*sic*]²⁴⁹.

Desde esta perspectiva, la escritura automática debía propiciar la disolución de la conciencia (esto es, la abolición del yo mundano ligado a un individualismo superficial) y, con ello, facilitar el acceso a la fuente de emanación original de donde emergen las síntesis poéticas de imágenes y metáforas. En esta gnosis profana por estética²⁵⁰ reside, pues, un elemento apocalíptico por el que tales tropos se comportan como auténticas emanaciones de lo surreal:

en toda metáfora dormita una catacresis, y en todo tiempo, la virtud mágica de la poesía nació primeramente de las aproximaciones insólitas y de un matiz flexible e insinuante de las palabras. [...]

²⁴⁸ A. Espina: «Arte nuevo» (1920), en *Poesía completa...*, p. Cfr. el poema «Al natural», *ibid.*, pp. 156-157.

²⁴⁹ Fr. Nietzsche: §11 [7], *Fragmentos póstumos*, pp. 80-81.

²⁵⁰ «Hoy en día, hay una gnosis estética y no se debe al sentimiento —sentenciaba H. Ball a mediados de mayo de 1917—, sino a una inaudita síntesis de los medios de expresión»; H. Ball: *op. cit.*, p. 207.

[La imagen moderna,] cada vez menos razonable y utilizable, más independiente y extraña, acabó por aparecer como una creación intrínseca, como una «revelación»²⁵¹.

De hecho, el mismo Breton reconocía a principios de los años 40 que el sello de la *revelación* marcaba las obras poéticas y plásticas nacidas bajo el influjo del Surrealismo²⁵². No obstante, y a fin de evitar la identificación total de la analogía poética con la analogía mística, se apresuró a subrayar en un texto de 1947 el carácter empírico de la analogía poética cultivada por los surrealistas, priorizando así el elemento sensitivo por encima de toda propensión extrasensorial, y por más que ambas analogías guardaran una relación de contigüidad relativa:

L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose à priori à ce que toute espèce de pont soit jeté. L'analogie poétique diffère foncièrement de l'analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose nullement, à travers la trama du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester. Elle est tout empirique dans sa démarche, seul en effet l'empirisme pouvant lui assurer la totale liberté nécessaire au bond qu'elle doit fournir. Considéré dans ses effets, il est vrai que l'analogie poétique semble, comme l'analogie mystique, militer en faveur de la conception d'un monde ramifié à perte de vue et tout entier parcouru de la même sève mais elle se maintient sans aucune contrainte dans le cadre sensible, voire sensuel, sans marquer aucune propension à verser dans le surnaturel²⁵³.

Pero es quizá en el elemento humor donde pueden certificarse las mayores divergencias entre la analogía inventada y la analogía propiamente mística. Con anterioridad vimos cómo estas imágenes-revelaciones presentaban un comportamiento análogo al de las metáforas e imágenes del humor, siendo éste, por lo demás, uno de los recursos básicos para la superación de los accidentes del ego²⁵⁴. En el paradigma freudiano, el humor se define en términos de *hipercatectización* del «super-yo» (dimensión ésta del ser psíquico a la que los fútiles intereses del «yo» resultan irrisorios), según una

²⁵¹ M. Raymond: *De Baudelaire...*, pp. 244-245.

²⁵² Vid. A. Breton: «Situation du Surréalisme entre les deux guerres» (1942), *La Clé des champs*, p. 94. Como no podía ser de otro modo, esta revelación procura al poeta-místico un gran regocijo; vid. M. Raymond: *op. cit.*, pp. 251-252.

²⁵³ A. Breton: «Signe ascendant», *op. cit.*, pp. 174-175.

²⁵⁴ Vid. *id.*: *Antología del humor negro*, p. 283.

redistribución de las energías psíquicas²⁵⁵. Todo ello adquiere un sentido particular a propósito del *principio del placer* (de gran importancia en la ideación del humor negro surrealista) postulado por el austríaco. Según éste, el humor constituye un método óptimo de defensa contra las agresiones de la realidad exterior por cuanto:

nos permite rechazar el sufrimiento, afirmar la insuperabilidad del *yo* por el mundo real, sustentar triunfalmente el principio del placer, y todo ello sin abandonar, como ocurre en los otros procesos de idéntico designio [neurosis, locura, embriaguez, ensimismamiento y éxtasis —*ék-stasis*, acceso de locura—], el terreno de la salud psíquica, aunque este precio parecería ser ineludible²⁵⁶.

En este sentido, reconocía el propio André Breton que la búsqueda de ciertos estados y de ciertas sensaciones relacionadas con procesos de las capas más profundas de la psique (escritura automática, indagaciones oníricas, prácticas hipnóticas, consumo de sustancias estupefacientes, juegos, humor negro...) «actúa en pro de la abolición del *yo* en el *sí mismo*, y tiende a que el principio del placer predomine de modo más y más claro sobre el principio de realidad»²⁵⁷.

No es el *yo* —todo el *yo*— lo que se busca anular, como tampoco la realidad —toda la realidad— lo que se quiere abolir. A lo sumo, el Surrealismo trató de romper el grueso espejo de hielo con que el *yo* contingencial (el de los prejuicios heredados y los estériles convencionalismos de una razón extraviada de su verdadero centro) impide

²⁵⁵ Especialmente por medio del humor, argumentaba Freud, «al *super-yo* le resultará muy fácil contener las posibles reacciones del *yo*»; S. Freud: «El humor», *Obras completas*, tomo VIII, p. 2999.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 2998. Según Nietzsche: «La objeción, la travesura, la desconfianza jovial, el gusto por la burla son indicios de salud: todo lo incondicional pertenece a la patología»; *vid.* Fr. Nietzsche: *Más allá del bien y del mal* (Madrid: Alianza, 2003), p. 116. El gran Hölderlin encarna al poeta convencido del alto destino de su poesía. Para el de Suabia, la poesía era algo muy serio, y acabó pagándolo con cuarenta años de locura. En el extremo opuesto, la intrascendencia lúdica de Dadá (aunque tampoco los dadaístas estuvieron libres del riesgo de desesperación): «el arte no es cosa seria, os lo aseguro»; T. Tzara: «Manifiesto del señor Antipirina», *Siete manifiestos Dadá*, pp. 8-9. Quizá la clave se halla en uno de los epigramas de Oscar Wilde: «Art is the only serious thing in the world. And the artist is the only person who is never serious»; O. Wilde: *Epigrams of Oscar Wilde* (Ware, Hertfordshire [Inglaterra]: Wordsworth Editions, 2007), p. 36. Puede verse la versión castellana en *id.*: *Aforismos* (Sevilla: Renacimiento, 2014), p. 17.

²⁵⁷ A. Breton: «Situación surrealista del objeto» (1935), *Manifiestos...*, p. 200. Este *sí-mismo* (*Selbst*) fue utilizado por los románticos alemanes para sustituir el *Yo* fichteano (el único al que —según el filósofo idealista— le correspondería un *sí mismo*) como sinónimo de conciencia, *vid.* W. Benjamin: «El significado de la reflexión en los románticos tempranos», *El concepto de crítica...*, p. 31. Quizá el *sí-mismo* surrealista se aviene mejor con la idea de centro psíquico vital, a saber, núcleo más íntimo de la psique, presente también en la tradición de los *Upanishads*, donde el sánscrito *âtman* («sí-mismo») significa el núcleo íntimo del ser individual y de la totalidad del mundo. En el discurso «Situation du surréalisme entre les deux guerres» (1942), el líder surrealista explicaba: «El surrealismo se ha visto conducido naturalmente al propio umbral del *sí mismo* [*soi-même*], término que, en oposición con el *yo* del vocabulario psicoanalítico, sirve, como ustedes saben, para designar al conjunto de las muy activas potencias sustraídas a la conciencia en virtud de diversos juicios reprobadores»; *ap.* G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *op. cit.*, pp. 26-27. Así pues, Breton hizo con respecto al *Yo* freudiano algo semejante a lo que hicieran los románticos con respecto al *Yo* fichteano: la abolición de toda posición estable de la conciencia.

emerger los misterios de un yo esencial, libre, creativo; del mismo modo, pretendió rasgar el velo de la realidad superficial, encadenada a nuestros actos interesados, para prender una realidad totalizada, más profunda, aquilatada y poética. La luz de la razón no ilumina todas las esferas de nuestro ser, cuyos vapores, exhalados de un secreto fondo, a menudo empañan el cristal de nuestra conciencia. He aquí la convicción sobre la que se asienta todo romanticismo y de la que el movimiento surrealista era claramente deudor. Mas, a pesar de su insuficiencia, dicha luz no debe extinguirse por completo. Si nuestra incontenible voluntad de mirar queda frustrada por nuestra mermada capacidad de ver, se impone entonces la necesidad de transformar nuestra mirada. Para captar la maravillosa exuberancia de nuestra experiencia íntima, que claramente sobrepasa la limitada capacidad perceptiva de una *ratio* con la que el positivismo científicista y el historicismo fueron diseñando una óptica inservible para las profundidades del espíritu, habremos de mirar, no a través de un cristal en apariencia diáfano ni a través del vidrio tintado del misterio por el misterio, sino a través del mágico prisma de la intuición ardiente que produce las reflexiones, refracciones y descomposiciones de aquella luz, ya nunca más cegadora. Sólo a través de su policromo carnaval de imágenes confluyen nuestro yo esencial y el proceso *auténticamente real* de la vida. Tal es para el poeta el sentido de la *nueva objetividad*. Desde esta perspectiva, los métodos desrealizadores del Surrealismo estaban llamados a alcanzar un estado de conciencia cloroformizada; o lo que es lo mismo, a inducir una *sonambulización de la realidad* (indistinción cognoscitiva entre lo real y lo no-real) que propiciara el contacto de nuestro espíritu con las fuerzas universales y nos permitiera, por tanto, adentrarnos en el reino de lo maravilloso²⁵⁸.

²⁵⁸ Según ha recogido J. P. Eckermann (1792-1854) en una de sus conversaciones con Goethe, éste manifestó a propósito de ciertos poemas suyos: «Yo no tenía ninguna impresión acerca de ellos, ninguna idea previa, me caían encima de improviso y pedían ser compuestos en ese mismo instante, hasta el punto de obligarme a ponerlos por escrito en el lugar donde me encontrase, instintivamente y como en sueños. En ese estado de sonambulismo, me ha ocurrido a veces estar sosteniendo una hoja de papel de cualquier modo y no darme cuenta de ello hasta que todo estaba escrito, o hasta que ya no me quedaba espacio para seguir escribiendo»; *vid.* Johann Peter Eckermann: *Conversaciones con Goethe*; *ap.* M. Carrouges: *André Breton y los datos...*, p. 159. Puede consultarse la edición española de dichas conversaciones publicada por El Acantilado en 2005. Sabemos que el propio Freud mostró mucho interés por el mecanismo de creación literaria (al que equiparaba con las fantasías histéricas) personalizado en la figura del genial autor alemán; *cfr.* Fredo Arias de la Canal (ed.): «Prólogo» *Antología del arquetipo cósmico: azul* (México, D.F.: Frente de Afirmación Hispanista, 2003), pp. IX-X. Por su parte, decía Éluard a principios de los años veinte: «los sonámbulos siempre serán poetas»; P. Éluard: «La poesía de la evidencia» (1921), *El poeta y su sombra*, p. 41. El pensamiento surrealista hizo propio la idea heraclíteana según la cual: «Incluso los durmientes son obreros y cooperantes de cuanto sucede en el mundo»; Heráclito: *Los fragmentos de Heráclito*, en José Luis Gallero & Carlos Eugenio López (eds.): *Heráclito: fragmentos e interpretaciones* (Madrid: Árdora, 2009), p. 75. Pero quienes llegaron más lejos en este sentido fueron los componentes del citado grupo Le Grand Jeu al fundar una *metafísica experimental* basada en el consumo de tetraclorometano, de opio y de otros estupefacientes capaces de propiciar estados visionarios de una conciencia cloroformizada para la que el sueño y la muerte se identifican; *vid. infra* «3.3.2.3. Revuelta e ironía en Le Grand Jeu».

Este romántico *elogio de la sonambulización* —en expresión de Marcel Brion— partía de la premisa según la cual únicamente neutralizando la acción controladora de la reflexión consciente es posible liberar la intuición poética (facultad superior atribuida al inconsciente)²⁵⁹. Como referencias podemos citar a dos de los grandes místicos inspiradores del Romanticismo, el ya mencionado Hamann y Johann Kaspar Lavater (1741-1801)²⁶⁰. También Friedrich Schelling habló de cómo «ascienden productos potentes, poderosos y [...] enormes» siempre que la fuerza contractiva de la corporeización afirma su supremacía sobre la fuerza expansora de la espiritualización: «surgen como del juego de las fuerzas en el sueño cuando el alma racional no influye y éstas operan por sí mismas»²⁶¹. Pero a nadie corresponde el mérito de preconfigurar la futura metodología surrealista como al físico y filósofo romántico Johann Wilhelm Ritter (1776-1810), quien en una carta del 18 de noviembre de 1807 dirigida a Franz von Baader (1765-1841), escritor, filósofo y místico alemán, además de ingeniero y médico, decía:

Creo haber hecho un descubrimiento de importancia: el de una consciencia pasiva, de lo Involuntario. *Se suscita este estado por medio de preguntas y por medio del recogimiento* [...] Todas nuestras acciones son de la especie del sonambulismo, es decir, respuestas a preguntas; y somos nosotros quienes interrogamos. Cada quién lleva en sí su sonámbula, de la cual es magnetizador²⁶².

²⁵⁹ Cfr. M. Brion: *La alemania romántica I*, p. 31. Sobre la importancia e influencia de Jean-Paul en el onirismo romántico, *vid. id.*: *La Alemania romántica II*, pp. 255-268.

²⁶⁰ «Todo es verdadero —escribió Hamann— para el que sueña y, sin embargo, todo es ilusión. [...] No ve, no escucha, no comprende nada; pero desde su punto de vista de soñador, sin duda ve, escucha y comprende infinitamente más que el hombre despierto que está junto a su lecho. El sonámbulo... realiza actos peligrosos con una seguridad que no podría tener si los hiciera con los ojos abiertos»; *ap.* A. Béguin : *op. cit.*, p. 84. Por su parte, también Lavater anticipó la oniromancia psicoanalítica y surrealista: «[el sueño es] el jeroglífico de las fuerzas divinas en el hombre»; *ap.* M. Brion: *La alemania romantica II: Novalis, Hoffmann, Jean-Paul* (Barcelona: Barral, 1973), pp. 55-56. Sobre la influencia de Lavater en los románticos alemanes, *vid.* R. Ayrault: *Genèse du romantisme allemand*, vol. 2 (Paris: Aubier- Éditions Montaigne, 1976), pp. 432 *et seq.*

²⁶¹ Fr. Schelling: *Las edades del mundo*, p. 74. «El hombre despierto y el hombre dormido son en relación con su interior por completo el mismo hombre. Ninguna de las fuerzas interiores que operan en el hombre despierto se pierde durante el sueño. [...] durante el sueño cada fuerza y cada herramienta parece operar para sí, una simpatía voluntaria ocupa el lugar de la unidad exteriormente determinante, y como hacia fuera el todo resulta muerto e inoperante, hacia dentro parece desplegarse *el juego y comercio libérrimo de las fuerzas entre sí*» (el énfasis es mío); *ibid.*, p. 150. *Cfr. ibid.*, p. 227. Incluso se afirma en esta obra que la inhibición de la potencia exterior vigilante en determinados estados inhabituales (como ciertas formas de sonambulismo) permite «el desarrollo del talento visionario y de una referencia al mundo de los espíritus que se ha mostrado en varias personas que han ejercitado durante mucho tiempo este modo de curación»; *idem.* Asimismo, adelantándose al principio del placer que está en la base de los métodos psicoterapéuticos de liberación del inconsciente: «Si cada ser orgánico y humano sólo está sometido al dolor en el sentido tanto físico como psíquico debido a la dominación de aquel exponente de la vida exterior, es bien comprensible que con la supresión del mismo surja toda la ausencia de dolor y aquel sentimiento de deleite que acompañaba a la crisis mencionada, así como que la supresión repentina e instantánea del mismo llena de un placer supremo»; *idem.*

²⁶² (El subrayado es nuestro.) *Ap.* A. Béguin: *op. cit.*, p. 109; también aparece recogida en M. Brion: *op. cit.*, p. 66. Breton cita al autor alemán en A. Breton: *Point du jour*, pp. 125-127. Efectivamente, en Ritter encontramos la omnipotencia cósmica del amor y la indagación en el mediumnismo, el esoterismo, el

Imposible no pensar en el juego «Preguntas-Respuestas» o en la escritura automática, entre otros métodos surrealistas. Asimismo, el filósofo suizo Ignaz Paul Vitalis Troxler (1780-1866), formado en el ambiente romántico alemán, propuso no sólo la idea de un inconsciente creador, sino la existencia de dos tipos de inconsciente o, mejor dicho, de «*Otra consciencia*»: la una —inferior y anterior a la conciencia de la vigilia y del sueño—, ligada al instinto estético; la otra —superior y posterior a dicha conciencia—, única capaz de dar «una idea *total* que pueda alumbrar al artista creador»²⁶³. En este sentido, el Surrealismo trató siempre de casar ambos «inconscientes», conciliando profundidad y claridad; algo que para una mentalidad como la de Troxler resultaba difícilmente pensable, pero que desde cierta perspectiva se relaciona con la dinámica de entusiasmo e ironía propia del genial concepto de Schlegel que subyace a estas palabras de Walter Benjamin: «En el andamiaje del mundo el sueño afloja la individualidad como si fuese un diente cariado. Y este relajamiento del yo por medio de la ebriedad es además la fértil, viva experiencia que permite a esos hombres salir de su fascinación ebria»²⁶⁴. Tal como ha señalado Jean Cohen, ambas conciencias —la poética y la onírica— son conciencias totalizadas en las que el yo pierde su función habitual:

El sueño no conoce ni esperanza ni lamento, ni antes ni después. Está todo él en la presencia; no tiene dimensión de ausencia por la que pudiera ser distinto de lo que es. Y, en cuanto tal, el sueño es poesía pura. Toda poesía tiene como único fin el de producir, por medio del arte, este efecto estructural específico que puede llamarse «efecto de sueño», donde cada ser y cada cosa, liberados de su negación, son devueltos a su propia identidad patética²⁶⁵.

Las imágenes surrealistas se suceden y superponen unas a otras, prestándose a desarrollos infinitos, en la medida en que brotan de un mismo centro: el *origen primigenio de las cosas* donde se verifica —a juicio de Ball— una mágica equivalencia de las partes, en tanto que cada detalle es «símbolo e ilustración del elemento eternamente invariable»:

ocultismo y la magia que marcarán la evolución de Breton y del Surrealismo con obras como *El amor loco* (1937) y *Arcano 17* (1944), entre otras. Sobre Ritter, *vid.* el capítulo que le dedica R. Ayrault: *op. cit.*, Vol. 4.

²⁶³ Ap. A. Béguin: *op. cit.*, p. 134.

²⁶⁴ W. Benjamin: «El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», *Iluminaciones I*, p. 45. Sobre la profunda huella que el Romanticismo imprimió en el pensamiento del filósofo y crítico alemán, *vid.* Vicente Jarque: «El aspecto romántico», *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin* (Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 1992), pp. 75-81.

²⁶⁵ J. Cohen: *El lenguaje de la poesía*, p. 248.

Nosotros estamos intentando encontrar ahora este origen y este fundamento — escribía el alemán a mediados de abril de 1917, adelantándose unos años al método surrealista de escritura—. El fundamento de los símbolos, donde toda imagen no hace más que ilustrar e iluminar otra, y donde parece indiferente lo que se diga, porque los enunciados se agrupan por sí mismos, porque proceden de un centro común, cuando el individuo mismo sólo tiene un eje²⁶⁶.

El inconsciente se convierte en un surtidor de imágenes que, al carecer de ilación lógica (como los sueños), se prestan a todo tipo de asociaciones fortuitas²⁶⁷. De ello brota a menudo una risa que en ocasiones adquiere visos de hilaridad desesperada; si bien, en el caso del Postismo, una risa ligera y jovial apuntaba a esa perfección espiritual que participa al hombre de la naturaleza divina²⁶⁸. Es posible concluir, por tanto, que este sagrado don de regocijo está en la base de un movimiento que se postulaba, por encima de todo, como una *mística alegre*²⁶⁹.

Igual que la mística profana del Surrealismo, el misticismo postista se oponía a los valores promocionados por el pensamiento burgués, al fanatismo de lo útil y a sus funciones lógicas de medio y finalidad. El verdadero progreso consistiría en retornar a la fuente primera de donde dimanaban las potencias creadoras de la imaginación: «Sólo la inmortalidad nos salvará. Creedlo. Sólo el olvido del vivir burgués, del progreso, de las artes, del mundo contaminado de las fábricas, de muerte, nos salvará. Por eso volvemos a empezar de nuevo, progresaremos hacia atrás»²⁷⁰. En la línea más plenamente romántica, la modernidad supone una búsqueda interior de lo intemporal: «¡oh modernos!, enconrad

²⁶⁶ H. Ball: *op. cit.*, pp. 197-198. «Buscar la imagen de las imágenes, la imagen original —añade a este respecto en un apunto del 7 de mayo—. ¿Se trata de la pura simetría? ¿Dios como el geómetra eterno?»; *ibid.*, p. 202.

²⁶⁷ Pedía Novalis en cierta ocasión: «Cuentos, sin conexión, pero con asociación, como los sueños»; Novalis: *Gérmenes o fragmentos*, p. 41.

²⁶⁸ Vid. É. Souriau: *Diccionario Akal de Estética*, s. v. «Risa».

²⁶⁹ En el Tercer Manifiesto del Postismo, Chicharro propone misticismos [sic] contra todo ateísmo existencialista; vid. E. Chicharro: «Tercer manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 305. Según rezan los versos de uno de sus libros de creación más ambiciosos: «Y si entramos a fuerza de ejercicio y disciplinas especiales en el mundo de lo sobrenatural, místico o de ensoñación, entonces podremos alcanzar los hechos superiores./ También en nuestra vida social podremos alcanzarlos. Mas será siempre secretamente. Revistiéndolos de una riqueza que pocas personas conocen, no contingentada con modalidades morales ni con ninguna clase de compromisos»; E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 220. Por su parte, C. E. de Ory ha escrito: «Todos mis textos más profundos devienen una mística mítica. Por lo cual habrán de requerirse llaves, o digámoslo, claves que obren el acceso a la interpretación»; C. E. de Ory: *op. cit.*, p. 315. Este misticismo poético supone una confianza ilimitada en los poderes del lenguaje poético: «Yo os lo digo: escribir con fe y pasión; fe en lo sobrenatural; fe en la POESÍA; fe en la salvación por medio del flujo eterno y verdadero del LENGUAJE poético»; C. E. de Ory: «Nuestro tiempo: Poesía», en *Poesía (1945-1969)*, p. 308. Véase también, Rafael Ramírez Escoto, «La ascensión de Kundalini: el misticismo de Ory», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*

²⁷⁰ C. E. de Ory: «Cuatro escultores actuales. Ferrant, Ferreira, Serra, Oteyza», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1951, pp. 69-70.

la metáfora universal»²⁷¹. El misticismo inmanente del Surrealismo se convierte, a su paso por el Postismo, en un misticismo por la risa. Citando palabras de Francisco Umbral:

El humorista y el místico desvalorizan la vida, pero es más místico el humorista que el místico, porque éste ha trasladado los dones terrestres a otro mundo, y el humorista se queda aquí. [...]

El humorismo, como el misticismo, es un contar con la muerte. Pero cuenta más el humorista que el místico, porque no juega la coartada de otra vida. El optimismo es un misticismo inverso y alegre, un misticismo que se queda aquí. El optimismo es el misticismo de la tierra, como el misticismo es el optimismo del cielo²⁷².

Escribía Gloria Fuertes, poeta muy afín al espíritu que animó el Postismo de Chicharro:

No soy mística porque siempre me río
y siempre me río... qué me importa lo mío? [sic]
[...]
En lo oscuro me alumbre la vid
que lo místico mío es reír²⁷³.

Una especie de cosquilleo generado por el vértigo de la ipseidad vacante está asimismo presente en el aforismo de Ory: «Sólo decir “yo” me mata de risa»²⁷⁴. Sabemos que lo serio (opuesto al humorismo y al juego) acentúa el sentimiento egoico, concediéndole al *yo* una importancia que el humorismo tiende siempre a relativizar²⁷⁵. Ciertamente, el humorismo es la fórmula más genial de autoliquidación del *yo*:

Desenciérrate.
[...]
¡Salta!
¡Salte de ti mismo!
Tu amargura será miel,
tu monólogo canción

²⁷¹ E. Chicharro & C. E. de Ory: «El ciempiés de la poesía...», en *La Estafeta Literaria*, 1946, p. 40.

²⁷² Fco. Umbral: *Ramón y las vanguardias*, p. 244.

²⁷³ G. Fuertes: *Obras incompletas*, p. 55.

²⁷⁴ C. E. de Ory: *Aerolitos*, p. 75.

²⁷⁵ El contraste entre estéticas vanguardistas y sociales sirve para ilustrar este hecho (léase Postismo/Poesía social): «Género aquel de la poesía “social” [...] que, muy a menudo —ha escrito José-Carlos Mainer—, obligaba —o se creía que obligaba— a encampanar la voz del propio poeta en perjuicio de la sonoridad de las ajenas voces a las que se pretendía dar audiencia. El resultado fue [...] un innecesario añadido de egotismo que, a veces, hace pensar que son los escritores el verdadero sujeto y objeto colectivo de sus encendidas denuncias»; vid. J.-C. Mainer: «La razón subjetiva: poéticas de 1945-1950», en AA. VV.: *Miguel Labordeta...*, p. 31.

y tu lóbrega campana
cascabel!²⁷⁶

En opinión de Aleksandr Blok (1880-1921), máximo representante del simbolismo ruso, sólo la autorrenuncia del yo en aras de sí mismo resulta eficaz para combatir el *mal de individualismo* que ha provocado la ironía heineana²⁷⁷. Según apuntamos en la primera parte de nuestro trabajo, la ironía de Heine no se corresponde ya con aquella la ironía schlegeliana, marcada por la experiencia de la múltiple dualidad del ser que relativiza toda seguridad anterior; por el salto *au dehors* de la conciencia; por el punto de vista elevado y multiorbicular desde el que el poeta, Argos de la vida interior, examina los accidentes infinitesimales de su propia personalidad y domina el caos de las contradicciones, extrayendo de ellas una fecundidad creativa sin parangón. O más bien, la ironía heineana es el reverso negativo de la ironía de Schlegel, ese genial disolvente de toda creencia y de toda incredulidad que, como el humor, nos vacuna contra la enfermedad del ego²⁷⁸. No se equivocaba Pessoa cuando afirmó que nuestro mal no reside en el individualismo como tal, sino en la *cualidad* de dicho individualismo, sobre todo si éste se vuelve estático²⁷⁹. Precisamente, la ironía se convierte en un juego dinámico de la conciencia reflexiva basado en el constante vaivén entre dos pensamientos en conflicto y donde el poeta se juega a sí mismo, perdiéndose y ganándose absolutamente. En tal sentido, la ironía postista se manifiesta como un dinamismo interior eufórico (euritmia), siendo el entusiasmo el valor que corresponde al «éxtasis místico-creativo» de la poesía: olvido de sí y fusión con el objeto. A ello habríamos de sumar el don de júbilo que permanece íntimamente ligado a una perspectiva infantil merced a la cual el poeta alcanza la más alta sabiduría, pues sólo volviendo a ser un niño puede el hombre transformarse en un dios²⁸⁰. Así pues, el *enajenamiento* lúdico, el culto al humor y el disparate que coloran la alegría postista actúan en pro de la disolución del individualismo (que permite al poeta ser-todos-los-hombre),

²⁷⁶ G. Fuertes: *op. cit.*, p. 142.

²⁷⁷ «Estoy seguro de que aquí se esconde también la salvación para la enfermedad de la ironía, que es una enfermedad de la persona, del individualismo. Tan sólo cuando la citada fórmula haya penetrado en la sangre y la médula de todo individuo, estallará la auténtica “crisis del individualismo”»; Aleksandr Blok: «Ironía», *Un pedante sobre un poeta y otros textos* (Barcelona: Barral, 1972), p. 42. «Para convertirse en uno mismo, hay que renunciar a uno» (Insen); «La autorrenuncia personal no es una renuncia a la propia persona, sino una renuncia de la persona a su egoísmo» (Solovyov); *ap. id.*

²⁷⁸ *Vid. supra* «1.1. De la ironía socrática a la ironía romántica de Schlegel».

²⁷⁹ *Vid.* Fernando Pessoa: *La educación del estoico* (Barcelona: Acantilado, 2005), p. 23.

²⁸⁰ El artista y el sabio —escribió Nietzsche en uno de sus célebres fragmentos póstumos— deberían adoptar siempre una actitud infantil «ante lo que antes constituía la *seriedad de la existencia*», para lo que «hemos de negarnos como individuos, procurar mirar al mundo con *muchos ojos*» (II [141]); Fr. Nietzsche: *Fragmentos póstumos*, p. 84.

pues importa «la trascendencia del placer, un olvido del yo, para llegar al diálogo, la comunicación, a la sociabilidad de los individuos o universalidad de la individualidad»²⁸¹. Mientras que el llanto se guarda en la morada del solitario, la sociabilidad del juego y del buen humor comparte su pan de dicha: «Raros son aquellos que se quedan a solas con su risa»²⁸².

²⁸¹ Carlos Gurméndez: *Breve discurso sobre el placer y la alegría, el dolor y la tristeza* (Madrid: Libertarias, 1987), p. 64.

²⁸² C. E. de Ory: *Los aerolitos*, p. 85.

2.2.8. El Surrealismo contra el pesimismo

El Expresionismo se definía a principios del siglo XX como una corriente crítica de oposición y protesta contra la deshumanización de la nueva sociedad industrial. Basado en un subjetivismo de corte simbolista, trató de combatir desde las trincheras del arte la alienación del hombre en las sociedades burguesas que habían instigado la I Guerra Mundial. La soledad como aislamiento en la ciudad moderna, la enfermedad y sus múltiples metáforas, el anhelo frustrado y el sentimiento de pérdida, o el alcoholismo como huida de una realidad angustiosa, entre otros elementos, constituyen los motivos fundamentales de un movimiento de corte profundamente pesimista que reflejaba la relación traumática del poeta con un mundo sembrado de abismos y desolación. La Angustia emerge entonces como tema central y omnipresente del arte, de lo cual podemos extraer dos conclusiones: la primera, que el pesimismo expresionista es por definición anti-burgués y que, por consiguiente, la identificación de ambos referentes (pesimismo = burguesía) es del todo falsa; la segunda, que la sensibilidad expresionista carece de una ironía romantizadora sin cuya mediación el conflicto *conciencia / sociedad* resulta del todo insalvable. Hemos de tener presente que la mayoría de las vanguardias posteriores, nacidas de ese mismo antagonismo que el artista *ejerce* con respecto a la sociedad de su tiempo pero dotadas de una mayor agilidad irónica, nunca se identificaron con el pesimismo expresionista. El interludio festivo de Dadá (nihilista y a la vez lúdico) dará paso a la encarnación última del romanticismo europeo, el Surrealismo, cuya confianza en las infinitas posibilidades del espíritu entraña la superación (o el afán de superación) de las contradicciones modernas, incluido el lacerante cisma que la subjetividad poética vive con respecto a la realidad y aun consigo misma. En este mismo sentido, la alegría postista nació de la suprema esperanza que cimentó el Surrealismo, pese a la ironía autodestructiva que hubo fermentado en sus inicios.

2.2.8.1. Misterio e inspiración

A juicio de Juan-Eduardo Cirlot, en la mayoría de las manifestaciones literarias de vanguardia resultaba patente una cierta *necesidad de misterio*, y en todas ellas —desde el

Modernismo-Simbolismo hasta el Surrealismo— se percibe «una intensificación continuada de la oscuridad, acumulándose todo cuanto pueda servir al propósito de cerrar los caminos de la comprensión»¹. Sin embargo, constantemente se actualiza la imposibilidad de tomar en serio ese misterio, de modo que el poeta oscila entre el culto al misterio y la ironía, entre la fascinación y el humor². Los dadaístas fueron los primeros que vacilaron entre estos dos caminos: el del «ahí se juega el todo» del misterio y el de la mistificación o la burla fingida, «entre una dócil sumisión a las intimaciones del inconsciente y una llamada a los azares externos y los hallazgos verbales»³. Dado que Breton identificaba la poesía con la mistificación, si bien «une mystification d'un autre ordre, et peut-être de l'ordre le plus grave», el Surrealismo se postula en este sentido como la síntesis de ambas tendencias⁴. En verdad, dichas inclinaciones, al suspender el principio de realidad, contribuyen por igual al renacimiento psíquico del hombre. Esto tiene asimismo implicaciones en la poética imagológica de la Modernidad. Según sostuvo Friedrich Schiller, «el encanto de la belleza estriba en su misterio; si deshacemos la trama sutil que enlaza sus elementos, evapórase la esencia toda»⁵. Tal prurito de oscuridad atañe a las poéticas imagológicas que parecían cifrar la capacidad patética de la nueva imagen en un cierto ocultamiento de las leyes que rigen la analogía, paralelamente al hecho de que *lo obvio* supone la muerte de todo placer estético: «*Precisad* un poco demasiado una imagen poética; suscitaréis la risa. Quitadle un poco de precisión a una imagen trivial y ridícula; provocaréis una emoción poética»⁶. Sin embargo, hemos visto que la emoción centelleante de la imagen —tal como la formularon Reverdy y los surrealistas— no es incompatible con una risa que transita los espacios de un entendimiento estético superior. En modo alguno esta risa actúa como disolvente de dicha emoción, esta la cual llega a ser incluso la

¹ J.-E. Cirlot: *Introducción al surrealismo*, p. 29.

² «El simbolismo se había identificado con un lenguaje esotérico. Culto al misterio del universo y culto al poeta como sacerdote de esa religión secreta. Los nuevos poetas opusieron a este lenguaje la ironía y el prosaísmo»; O. Paz: *La otra voz...*, p. 41. Ahora bien, esta ironía no anula el intenso psiquismo que caracteriza —por ejemplo— las obras surrealistas. La ironía actúa en pro y no en contra del hermetismo poético.

³ M. Raymond: «Dadá», *De Baudelaire...*, p. 237.

⁴ A. Breton: *Point du jour*, p. 20. En su propuesta del Teatro Alfred Jarry, también Artaud y Vitrac demandaron esta síntesis de lo maravilloso surrealista y lo humorístico: «Il n'admettra que *la poésie de fait, le merveilleux humain*, c'est-à-dire dégagé de tout attache religieuse, mythologique ou fabuleuse, et *l'humoristique*, seule attitude compatible avec la dignité de l'homme pour qui le tragique et le comique sont devenus une balançoire»; Antonin Artaud & Roger Vitrac: «Quelques objectifs du Théâtre Alfred Jarry», «Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique», en A. Artaud: *Œuvres complètes*, Tome II (Paris: Gallimard, 1970), pp. 59-60.

⁵ Fr. Schiller: «Carta I», *La educación estética...*, p. 15.

⁶ G. Bachelard: *El aire y los sueños* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985), p. 87.

condición previa de aquélla. El enemigo de la emoción poética no es la risa, sino lo previsible.

Nunca la poesía ha sobrevivido a la constatación de una evidencia objetiva⁷, del mismo modo que tampoco acepta limitarse a un mero artificio consistente en escamotear el elemento de continuidad que presentan los diversos objetos en el eje de las combinaciones. Todo lo más, se atiene a mostrar cómo entre éstos se establecen relaciones no sospechadas, relaciones íntimas y mágicas, encuentros transformadores. De este modo, frente a *lo obvio* —que, siendo exterior al sujeto artístico, ha agotado todo su sentido en cuanto que cualidad de un objeto perfecto—, el misterio se ha significado prácticamente como una premisa del arte moderno: en su irreductibilidad intelectual reposa el elemento ilimitado que pertenece al sujeto, capaz de mostrar un interés absoluto hacia el objeto artístico. Si volvemos la mirada a Hegel:

Por el hecho de que a través del arte o del pensamiento tenemos el objeto *tan* enteramente ante nuestra mirada sensible o espiritual, por el hecho de que el contenido está agotado, de que todo está fuera y ya no queda nada oscuro o interno, desaparece el interés absoluto. [...] *El espíritu sólo se elabora en los objetos mientras hay en ellos un secreto, algo no revelado*⁸.

En modo alguno debe plantearse esta cuestión en términos de un pesimismo derrotista e inmovilizador, tal como ha hecho parte de la crítica. Concretamente con relación al Surrealismo, algunos autores han destacado de manera reiterada dos aspectos de especial interés: 1) el culto al misterio por el misterio y 2) una cierta coloración trágica inherente al pesimismo⁹. Louis Aragon captó el carácter trágico que afectaba a todo lo moderno, quizá motivado por la escisión fundamental que el hombre romántico había tratado desesperadamente de resolver (la ironía se significaba entonces como uno de los más geniales productos de aquella sensibilidad centáurica)¹⁰. Pero ello no debe hacernos incurrir en los habituales errores, como el que estriba en identificar Vanguardia y pesimismo. Así, por ejemplo, en un ensayo desafortunado, Gabriel Celaya (apóstata de una poesía surrealizante y fiero converso al realismo), denunció el prurito nihilista y

⁷ Cuando Éluard habla de la *poesía de la evidencia*, se refiere más bien a una evidencia desde el punto de vista de la poesía surrealista, según una sutil captación de analogías absolutamente nuevas que pueden darse para todo tipo de objetos; *vid.* P. Éluard: «La poesía de la evidencia», *op. cit.*, p. 41; *id.*: «La evidencia poética» I y II, *ibid.*, pp. 79-81.

⁸ (El último subrayado es nuestro.) G. W. Fr. Hegel: «El final de la forma romántica del arte», *Estética*, Vol. II, p. 169.

⁹ G. J. Langowski, v. g., estima que lo misterioso y lo trágico constituyen dos de las constantes de la estética surrealista; *vid.* G. J. Langowski: *op. cit.*, p. 128.

¹⁰ *Vid.* L. Aragon: *El campesino de París*, p. 123.

catastrofista de los «aparentemente joviales» movimientos de vanguardia: «síntomas de un pesimismo, un tedio, un ignorar para qué se vive, y un consiguiente apartamiento de la vida activa y de la realidad social que está en la raíz del renacimiento del mito de la Metapoesía y de su concomitante idea de la inspiración»¹¹. Con pasmosa ligereza, Celaya identifica a los poetas de la Vanguardia con unos representantes de la literatura burguesa que, sensibles a la decadencia del Capitalismo, «están invadidos por el pesimismo, la duda ante el mañana y el gusto de la oscuridad; preconizan el pesimismo como teoría y práctica del Arte»¹². Partiendo de semejante convicción, el guipuzcoano insiste en denunciar el hermetismo que, según él, subyace al culto del misterio que las vanguardias profesaron, sospechosas de una especie de decadentismo burgués, angustiado y pesimista, que correría en paralelo a la exaltación del sentimiento religioso con el que las clases poderosas embaucan a un pueblo niescente e idólatra:

La apelación al misterio, al puro y bruto misterio que se busca en el Arte o en la Poesía cuando otras apelaciones al más allá parecen poco convincentes, se convierte en una necesidad para las clases dirigentes y económicamente privilegiadas que no quieren enfrentarse con una realidad, dentro de la cual, sus posiciones de ventaja no tienen justificación posible¹³.

Sabemos, sin embargo, que los surrealistas se mostraron siempre contrarios al «obscurantismo» y a la opresión que se intensificaron tras la I Guerra Mundial, del mismo modo que, haciendo un uso particularmente interesado de la epistemología y de la dialéctica científica, se apresuraron a desmarcarse de la religiosidad que impregnaba el Romanticismo alemán, cruzado de protestantismo. De hecho, el propio Breton manifestó su decisión de evitar a toda costa que el «enigma del sueño» se inclinara hacia «el más cretinizante misterio religioso»:

A esta voluntad inoperante [voluntad completamente platónica de enmienda de la que es al mismo tiempo el desistimiento completo] se opone y sólo puede oponerse desde el principio una voluntad de transformación de las causas profundas del hastío del hombre, una voluntad de trastorno general de las relaciones sociales, una voluntad *práctica* que es la voluntad revolucionaria¹⁴.

¹¹ G. Celaya: *Inquisición de la poesía*, p. 21.

¹² *Ap. ibid.*, p. 20.

¹³ G. Celaya: *op. cit.*, p. 19.

¹⁴ A. Breton: *Los vasos comunicantes*, pp. 15, 47 y 101. *Vid.* también B. Péret: «El deshonor de los poetas», en X. González Gómez: *op. cit.*, p. 189.

Si Celaya quería relacionar el Surrealismo con la religión, quizá habría sido más interesante hablar del secretismo de los ritos de iniciación y de las llamadas «religiones de misterios», tanto las de carácter mágico-religioso (los misterios de Eleusis) como filosófico (el órfico-pitagorismo). En lo esencial, la crítica del guipuzcoano se reduce a una paráfrasis del artículo que Jean-Paul Samson (1894-1964) publicó el 21 de abril de 1931 a propósito del Segundo Manifiesto del Surrealismo (1930). Tal es así que Celaya no hace sino repetir las principales objeciones que Samson hiciera al *misticismo* de los surrealistas y al supuesto *estado religioso* en que se traduciría la atracción poderosamente ejercida por el *misterio*¹⁵. He aquí, sin duda, una de las rémoras de la crítica marxista con relación a la Vanguardia histórica, premisa que sorprendentemente compraron poetas de la talla de César Vallejo, por más que en su obra la experimentación y el humor fueran consustanciales¹⁶. Incluso el Postismo se vio influido por esta premisa, tal como se comprueba en la reseña a *Doblo Hablo* (una de las obras de Ory que denota una mayor impronta postista), donde Eduardo Chicharro contrastaba la «abstracción pura» de los poemas carloedmundianos con el «misterio puro» de obras surrealizantes como, por ejemplo, el *Sobre los ángeles* de Alberti¹⁷. Asimismo, en el tercer manifiesto del grupo, los postistas se muestran explícitamente reacios a la «fantasmagoría» del movimiento francés, a cuyo afán por el misterio oponían el gusto por lo enigmático: «contra misterio, enigma»¹⁸. Dado el carácter prácticamente sinonímico de ambos conceptos (en la medida en que tanto uno como otro designan aquello que no se puede comprender ni explicar), se impone la siguiente pregunta: ¿cuál es el verdadero alcance de este contraste entre misterio y enigma? Quizá el matiz estribe en que, desde un determinado enfoque, en todo enigma subyace la promesa de una futura desvelación. El enigma sería a la vez un reto para el intelecto y una prueba espiritual en la que la conciencia toma impulso para elevarse por encima de un aparente sinsentido y poder así resolver, en última instancia, el jeroglífico de la existencia. Ante el misterio, en cambio, el alma permanece muda en su impotencia y en su temor. Sobrecogida, se conforma con bordear sus sombras y trata a toda costa de evitar no ya la pregunta de la esfinge sino la esfinge misma, revelándose incapaz de entregarse a

¹⁵ A. Breton: *op. cit.*, p. 80.

¹⁶ También el peruano acusó al Surrealismo de ser un movimiento burgués, falto de originalidad e incapaz de superar un estadio de pesimismo y desesperación. Vid. C. Vallejo: «Autopsia del Superrealismo», en *Nosotros*; Lima, 1930; recogido por P. Corbalán en *Poesía surrealista...*, pp. 348-353. Asimismo, vid. Julio Ortega: «Vallejo entre la vanguardia y la revolución», *César Vallejo. El escritor y la crítica* (Madrid: Taurus, 1981), pp. 405-416.

¹⁷ E. Chicharro: «Solapa para *Doblo Hablo*», en C. E. de Ory: *Energeia* (1940-1977), p. 63.

¹⁸ *Id.*: «Tercer manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía* (1945-1969), p. 305.

los juegos de creación de sentido. Vuelve a escribir Chicharro en *Música celestial*: «El misterio no existe/ [...] Existe el enigma, mas no el misterio»¹⁹.

Lejos de quedar resuelta la cuestión, el hermetismo de la forma y del contenido poéticos (imagen irracional, escritura automática, simbolismo onírico, etc.), que es —según Langowski— «lo que da al arte surrealista un aire de oscuridad y misterio»²⁰, afectó al Postismo en lo concerniente a cierta «dificultad» derivada de la técnica, lo que a su vez lo relaciona con el resto de los discursos de la Vanguardia y, sobre todo, con la estética de Breton²¹. Por si esto no bastara, Carlos Edmundo apuntó en un texto de 1951 a propósito de su evolución personal hacia un *introrrealismo íntegro* (que supuso un mayor acercamiento, si cabe, al Surrealismo): «En realidad, yo tiendo incorregiblemente al misterio (con objetos del mundo natural y exterior) y a la vida con materiales desgraciados y calientes de mi existencia»²². Misterio y tragedia quedan así mutuamente integrados, pero no en el sentido que dictó Celaya, sino en el del dionisismo de los antiguos griegos²³. Dionisos es el dios misterioso y esotérico por excelencia, y bajo su influjo se gesta la más profunda religiosidad y el arte más auténtico, ligados —según Nietzsche— a la consideración trágica del mundo en oposición al optimismo socrático-cristiano²⁴. En todo caso, la vena antirracionalista del movimiento bretoniano nunca desembocó en un craso fideísmo o en una misología fanática; más bien, se trataba de recuperar la soberanía de aquel impulso configurador de la imaginación creadora. Según afirmaba Éluard en una conferencia de 1946: «La poesía no es una especie de rito sagrado. [...] Las mayores maravillas sucederán en el lenguaje ordinario»²⁵. Y no sólo eso: sucederán en la vida ordinaria. La mistagogia surrealista no consistía sino en hacer emerger el misterio de los estratos profundos de la emoción: todos los misterios pueden y deben ser desvelados. De

¹⁹ *Id.*: *Música celestial*, p. 172.

²⁰ G. J. Langowski: *op. cit.*, pp. 128-129.

²¹ *Vid.* E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *op. cit.*, p. 281.

²² C. E. de Ory: «Nuestro tiempo: poesía», en *Poesía (1945-1969)*, p. 307.

²³ Tal como nos recuerda el renacentista italiano Marsilio Ficino (1433-1499), de los cuatro furores divinos reconocidos por Platón (amor, adivinación, misterio y poesía), el penúltimo se atribuía a Dionisos; *vid.* Marsilio Ficino: «Hay cuatro especies de furor divino, el amor es el más excelente de todos», *Sobre el furor divino y otros textos* (Barcelona: Anthropos, 1993), p. 5. *Cfr.* Platón: *Fedro*, 244b-250. Por su parte, Walter F. Otto ha señalado elocuentemente que Dionisio, el dios del vino y del entusiasmo, deidad patrona del teatro (además de la agricultura), era también «el perseguido, el sufriente y el moribundo, y todos los que le acompañaban y eran rozados por su amor debían compartir con él su trágico sino»; W. F. Otto: *Dionisio. Mito y culto* (Madrid: Siruela, 1997), p. 43.

²⁴ *Vid.* Diego Mariño Sánchez: «¿Qué es lo dionisíaco?», *Historiografía de Dionisio. Introducción a la historiografía de la religión griega antigua*, Tesis Doctoral (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2007), pp. 144-146. Unos versos de Ory rezan: «[...] Dionisos / Entrañas contra lo letal / Ojos de fuego y cultos místéricos»; C. E. de Ory: *Energeia*, p. 191.

²⁵ P. Éluard: «Hoy la poesía...», *op. cit.*, p. 84.

esta manera, hacían propia aquella voluntad que Nietzsche expresó en *La gaya ciencia* (1886): «¡seamos poetas de nuestra vida, sobre todo en los detalles menudos y triviales»²⁶.

Por lo demás, los atributos de misterio y pesimismo trágico resultan equívocos a la luz de una lectura atenta de los documentos surrealistas y de una visión más general de lo que el Surrealismo significó en el contexto de la Modernidad. Según Jacques Rivière (1886-1925) en respuesta a un artículo de Marcel Arland (1899-1986) publicado en la *Nouvelle Revue Française* (París, febrero de 1924) —de la que aquel era director—, los jóvenes de los años veinte continuaban «atormentados por el deseo de absoluto depositado en ellos por la generación precedente, pero sienten al mismo tiempo una impotencia radical para producir alguna cosa en la que tengan fe... De ahí su escepticismo furioso y dogmático...»²⁷. Resulta llamativo que Rivière hable aquí —y no le faltaba razón para ello— en los términos propios de la ironía romántica en cuanto que conciencia de la contradicción entre la irrenunciable aspiración del hombre a lo absoluto (a la Idea puramente formal) y su propia imperfección, su finitud, su contingencia, en definitiva, su nadiría en comparación con lo infinito. Entonces el poeta moderno huye atormentado de la realidad, a la vez que se siente incapaz de trascenderla a partir de un contenido preciso y lógico. Tal insolvencia lo conduce, pues, «a una dinámica de tensión sin solución y a un misterio sin más objeto»²⁸. A propósito del Surrealismo, Cirlot define esta dinámica en similares términos, pero atribuyéndole retrospectivamente una universalidad de que carece el juicio estético enunciado por el citado autor francés en los meses que precedieron a la redacción del primer manifiesto bretoniano:

La sed de totalidad [del arte surrealista], en su adhesión irreprimible a la concreta existencia, expresa, pues, la dramática situación del hombre, en cuanto éste se deja voluntariamente sugestionar por los grandes contrarios universales: el éxtasis y la angustia, el placer y el dolor, sin decidir la victoria de nada, atreviéndose a esperar en ocasiones y cayendo muchas veces en el absoluto pesimismo de la indeterminación o la contradicción insoluble.

Esta situación espiritual se encuentra siempre en el surrealismo: se trate de poesía, lucubración teórica o realización plástica²⁹.

²⁶ Fr. Nietzsche: *La gaya ciencia*, p. 184.

²⁷ Ap. G. de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 266. El siguiente pasaje extraído de *Mon corps et moi* (1925), de René Crevel, parecería justificar este análisis: «quien lleva en sí un deseo universal, indiferente a los detalles y a los pequeños beneficios, sueña menos con satisfacer ese deseo que con querer persuadirse de que nada triunfará de la sed que tenemos de todo»; R. Crevel: *Mi cuerpo y yo*, p. 86.

²⁸ (El énfasis es nuestro.) Hugo Friedrich: *La estructura de la lírica moderna. Desde Baudelaire hasta nuestros días* (Barcelona: Seix Barral, 1974), pp. 65-66.

²⁹ J.-E. Cirlot: *La imagen surrealista*, p. 35.

En cualquier caso, el escepticismo surrealista coincide con un escepticismo romántico y, por lo tanto, irónico: un *escepticismo consumado* —en expresión del dadaísta berlinés Hugo Ball— que constantemente se anula a sí mismo y se autotrasciende, convirtiéndose entonces en un atributo de la libertad³⁰. Ciertamente es que el concepto vacheano de «umor» que remite a un cierto sentido de la inutilidad teatral y sin alegría de todo, muy caro a los surrealistas, concordaba con aquella sentencia de Tzara que tanto interés despertó en ellos: «medida en la escala Eternidad, toda acción es vana»³¹. Semejante pensamiento parece sacado de la filosofía romántico-idealista que va desde el Schiller precursor hasta el malogrado Solger o el beligerante Hegel, pasando por el romanticismo pleno de Schlegel, Novalis o Jean-Paul. En su *Introducción a la Estética* (1804), este último escribía: «ante lo infinito todo es igual y todo es nada»³². El dolor y la

³⁰ «El escepticismo consumado también hace posible la libertad consumada»; H. Ball: *op. cit.*, p. 119. Se trata del mismo *escepticismo crítico* que Fichte atribuyó a Hume, Maimon o Schulze, a saber, «[aquel] que pone en evidencia la insuficiencia de los fundamentos admitidos hasta ahora y, por eso mismo, indica dónde se pueden buscar los más sólidos»; J. G. Fichte: *Fundamento...*, en *Doctrina de la ciencia*, p. 32 (nota al pie). También para don Antonio Machado el escepticismo no era, «como muchos creen, un afán de negarlo todo, [sino] por el contrario, el único medio de defender algunas cosas»; de ahí que debamos imitar «el acto poético, desrealizador, creador» del célebre Demócrito: «Nosotros hemos de cantarle, sin olvidar en nuestro poema aquel humor jovial —¡quién lo diría!— que le atribuye la leyenda»; *vid.* A. Machado: *Juan de Mairena*, vol. I, pp. 131-132. No es fácil detectar en este escepticismo positivo la presencia de la ironía romántica, entendida como una posición escéptica ante la vida al mismo tiempo que como una prevención contra el escepticismo dogmático: «Yo os aconsejo [...] una posición escéptica frente al escepticismo»; *ibid.*, p. 161. *Cfr. ibid.*, p. 164. En otro lugar nos dice: «Aprende a dudar, hijo, y acabarás dudando de tu propia duda. De este modo premia Dios al escéptico y confunde al creyente»; *id.*: *op. cit.*, vol. II, p. 15. «Nunca os aconsejaré el escepticismo cansino y melancólico de quienes piensan estar de vuelta de todo. [...] El escepticismo a que yo quisiera llevaros es más fuente de regocijo que de melancolía. Consiste en haceros dudar del pensamiento propio»; *ibid.*, p. 43. Claro está, con Novalis, no nos referimos aquí al escepticismo por exceso de conocimiento («un escepticismo falso – que procede de una debilidad indirecta en nuestra facultad de conocer»), sino a un escepticismo por afán de verdad, síntoma de vigor intelectual; *vid.* Novalis: *Estudios sobre Fichte...*, p. 216. Se trata, pues, de un escepticismo en segundo grado, aunque no del propio de los filósofos como Descartes, sino del de los poetas; *cfr.* A. Machado: *op. cit.*, pp. 25-26. «Pensaba mi maestro que la poesía, aun la más amarga y negativa, era siempre un acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta, porque el poeta cree siempre en lo que ve, cualesquiera que sean los ojos con que mire [...] El poeta —añadía— logra escapar de la zona dialéctica de su espíritu, irremediabilmente escéptica, con la convicción de que ha estado pensando en la nada, entretenido con ese hueso que le dio a roer la divinidad para que pudiera pasar el rato y engañar su hambre metafísica. Para el poeta sólo hay *ver* y *cegar*, un *ver que se ve*, pura evidencia, que es el ser mismo, y un acto creador, necesariamente negativo, que es la misma nada»; *id.*: *op. cit.*, vol. I, p. 238. «El escepticismo de los poetas suele ser el más hondo y el más difícil de refutar. Ellos nos engañan casi siempre con su afición a los superlativos»; *vid. ibid.*, pp. 190-191. Más recientemente, escribía el poeta venezolano Rafael Cadenas, cuya obra representa quizá la más alta cumbre de la literatura reciente en lengua española: «El poeta moderno habla desde la inseguridad. // No tiene más asidero que la vida. Seguramente una voz queda le dice en los adentros: La época de las causas terminó. Ya no puedes aferrarte a religiones, ideologías, movimientos, ni siquiera literarios. Se acabaron las banderas. Pero este desengaño lo libera para luchar en otra clave por lo que religiones, ideologías, movimientos dicen defender: lo religioso, lo humano, lo valedero. // Esa voz, que parece la del nihilismo, podría ser más bien la voz de la vida que desea recuperarnos»; Rafael Cadenas: *Anotaciones* (1983), en *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)* (Madrid / Buenos Aires / Valencia: Pre-textos, 2007), p. 6.

³¹ *Vid.* T. Tzara: «Manifiesto Dadá», *Siete manifiestos dadá*, p. 21.

³² J.-P. Richter: *Introducción a la estética*, ed. de P. Aullón de Haro sobre la versión de Julián de Vargas (Madrid: Verbum, 1991), p. 94.

desesperación —decía Leopardi— nacidos de las grandes pasiones e ilusiones o de cualquier desgracia sobrevenida no son, con todo, comparables «al ahogo que nace de la certeza y del sentimiento vivo de la nulidad de todas las cosas y de la imposibilidad de ser feliz en este mundo y de la inmensidad del vacío que se siente en el alma»³³. A tenor de esta grave secuela de la *des-illusio*, uno puede entender las razones que empujaron a Vaché a adoptar una resolución extrema. Sin embargo, no era esta desesperación sin contenidos la que movía los ánimos de Breton³⁴.

El «escepticismo» a que se refería el director de la *NRF* no puede ser más que un pesimismo sólo en apariencia flexible. Pero el escepticismo estético de los surrealistas no se detiene en ninguno de los términos de la contradicción que sacude las convicciones de la razón razonante. Con palabras de Thomas Mann, no se trata de un puro antiintelectualismo, sino de «una postura propiamente intelectual *frente* a lo intelectual», una combinación de veneración y duda en cuanto que química esencial de la cosmovisión estética³⁵. En este sentido, la ironía romántica de que participó muy especialmente el Surrealismo le impide detenerse en cualquiera de las formas que adquiere la esterilidad de acción o de pensamiento, desde el optimismo fanático hasta el pesimismo resignado. Merced al disolvente irónico, el Romanticismo no habría de apelar al misterio sino para combatir el gran bostezo del nihilismo moderno e intentar evitar así el riesgo de caer en el más desesperado de los desencantos. El *mysterium* romántico, pues, no se tomaba a sí mismo excesivamente en serio y contenía ya la larva del irónico «como si»³⁶. Del mismo modo, pero a la inversa, la *skepsis* que esta ironía romántica introduce no destruye la esencia del misterio, sino el misterio como dogma, igual que destruye el escepticismo ilustrado, esto es, el escepticismo de la razón engreída. Si hiciéramos caso al controvertido Naphta, personaje del citado Mann que atesora no pocos rasgos del idealismo romántico dialécticamente enfrentado con el materialismo racionalista del humanismo burgués (representado en este caso por el italiano Settembrini), habríamos de convenir que el realismo no es otra cosa que nihilismo: contra él es preciso hacer intervenir una duda profunda que, si bien desposea a todas las categorías de su dignidad académica y de su aparente virtud, haga emerger de nuevo el sentimiento de lo sagrado que el hombre moderno ha creído desterrar y que, en verdad, no ha hecho más que sumirlo en una infinita melancolía de la religión: «Sólo del escepticismo más radical, del caos moral nacerá lo

³³ G. Leopardi: *Zibaldone*, Tomo I, p. 94.

³⁴ Vid. A. Breton: «Le verbe être», *Poemas I*, pp. 142-145.

³⁵ Vid. Th. Mann: *Consideraciones de un apolítico*, p. 220.

³⁶ Cfr. R. Safranski: *Romanticismo...*, pp. 186-188.

absoluto, el terror sagrado que necesita nuestro tiempo», sentencia el extraño personaje antes de intentar infructuosamente batirse en duelo con su antagonista y de dispararse finalmente en la sien³⁷. Sin embargo, este gesto soberano le resta la necesaria voluptuosidad de quien ha roto todos los lazos con las apariencias (y hasta consigo mismo) para adentrarse en el bullicioso carnaval de su propia interioridad, allí donde se gesta un mundo. Privado de todo júbilo, su escepticismo es malicioso y trágico, demasiado sobrio como para dejarse arrastrar por las ensoñadoras transformaciones de su *yo* hacia el gran salón de baile de la naturaleza. En el fondo, como Settembrini, el jesuita toma demasiado en serio su *yo*. Sin aquel humor benévolo y sin aquella santa ironía que definen el verdadero Romanticismo, le es imposible diluir su angustia en un nihilismo jovial y vivificador. La *verdad* sigue constituyendo el gran *centro* de su mundo, razón por la que dicho personaje se muestra siempre tan ceremonioso; una verdad iluminada por su ardiente fe religiosa, pero desventurada y enemiga de la vida, empujada a traicionarse a sí misma en una siniestra inmolación. En su arrebatada defensa del espíritu, nada queda de aquella romántica sensualidad que, mediante el juego de las formas, suaviza los rigores de una inteligencia puramente negativa. De hecho, el «Primer programa de un sistema del idealismo alemán» (1796-1797?), tradicionalmente atribuido al joven Hegel aunque probablemente su autor fuera Schelling, se sostiene sobre la premisa fundamental de la libertad absoluta del hombre autoconsciente en cuya representación de sí mismo habrá de originarse simultáneamente «un *mundo* entero —de la nada—, la única *creación de la nada* verdadera y pensable», y ello sin apelar a Dios o a la inmortalidad, sino a la belleza «en un sentido platónico superior»³⁸. Ante todo, resulta llamativo que esta *nada* pensable no sea una nada vacía, sino llena, como aquel *caos* schlegeliano del que había de emerger un mundo; si bien, esta nada preliminar que antecede a la cristalización de las formas concretas —lo que a su vez supone el origen de una contradicción esencial entre el ser y aquella nada— apunta a una última síntesis totalizadora que el pensamiento debe alcanzar

³⁷ Th. Mann: *La montaña mágica* (Barcelona: Edhasa, 2009), p. 1021.

³⁸ Vid. G. W. Fr. Hegel (?): «Primer programa de un sistema del Idealismo alemán» (1796-1797?), en *Escritos de juventud* (México: FCE, 1998), pp. 219-220. Algunos críticos estiman que la autoría de dicho texto programático (conservado incompleto) corresponde al joven Hegel, ya que sus páginas fueron descubiertas por Rosenzweig en 1917 dentro de unos legajos que le habían pertenecido, aunque sin descartar que sus compañeros de formación en Tubinga, a saber, Schelling y Hölderlin, le asistieran en su redacción. Otros críticos, en cambio, estiman que esta atribución es incorrecta, toda vez que sería el filósofo de Leonberg el responsable mayor del texto original que Hegel habría copiado. Sobre los acontecimientos del grupo puede consultarse la obra de J. Klaiber: *Hölderlin, Hegel und Schelling in ihrer schwäbischen Jugendjahren* (Stuttgart: 1877). Acerca del valor del citado escrito en el seno del primer romanticismo literario, vid. Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: «El sistema sujeto», *Lo absoluto literario...*, pp. 55-73. Puede también consultarse el texto en cuestión en *ibid.*, pp. 74-76.

a través de un proceso dialéctico y que contrasta con el carácter ilimitado y *poiético* de aquel otro juego del ser a que incita el caos universalmente progresivo de la ironía romántica. En este sentido, un joven Alejo Carpentier (1904-1980) veía en los surrealistas a los mayores enemigos del escepticismo:

Para el buen burgués, los artistas de mi generación resultan iconoclastas por juego: parecen individuos peligrosamente incrédulos, para los cuales la vida carece de un sentido profundo... Sin embargo quien haya observado, siquiera ligeramente, los resortes que mueven el orden de ideas impuesto por las mentalidades de postguerra, verá que deben su lozana flexibilidad a una fe intensa, a un concepto casi religioso de las actividades intelectuales. Aunque se confíe menos en el alcance de las creaciones del espíritu, se les exigirá, no obstante, una pureza muy superior... [...] Una de las características primeras del espíritu *surrealista* está en su aversión por el escepticismo³⁹.

Con el desarrollo de esta ironía reflexiva llegamos al descarado y lúdico escepticismo de la Vanguardia histórica. En la profanadora risa del dadaísmo de Tzara no persiste *verdad* alguna a la que podamos asirnos; todo en él es *excéntrico*. Más allá de ciertas coloraciones desesperadas, las singulares muecas del Dadá son los atributos de una bufonería exaltada que se quiere intrascendente y absolutamente desprovista de metafísica. De señalarse en la Vanguardia dos constantes particulares, éstas no serían el pesimismo y el misterio, sino la experimentación y la alegría (al menos mientras conservan intacta su fuerza en tan osado pulso con el mundo): «Alegría que es ironía en Duchamp y paranoia en Dalí, y que sólo en los surrealistas se entenebrece, sobre todo en Breton», matizaba Umbral⁴⁰. Donald Kuspit no ha dudado en considerar el arte de vanguardia esencialmente como una *elocuente rearticulación del espíritu cómico* opuesta al aburrimiento y al miserabilismo de la vida moderna. En este sentido, ser vanguardista —nos dice el crítico de arte estadounidense— no significa otra cosa que «perseguir, mediante el desarrollo deliberado de una sensibilidad cómica [humorística, diría yo], el renacimiento psíquico, el optimismo más que el pesimismo, a pesar del reconocimiento de la desagradable realidad del mundo»⁴¹. Seguro que nuestro Gómez de la Serna —y con él los postistas— no tendrían reparo alguno en suscribir estas palabras. Pero, ¿qué sentido tiene esto en el Surrealismo?

³⁹ Alejo Carpentier: «En la extrema avanzada. Algunas actitudes del “Surrealismo”» (1928), en *Los pasos recobrados: Ensayos de teoría y crítica literaria* (Caracas [Venezuela]: Biblioteca Ayacucho, 2003), pp. 219-220. Con todo, años más tarde, Carpentier emprenderá una cruzada personal contra lo maravilloso surrealista; *vid. infra* «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna».

⁴⁰ Fco. Umbral: *op. cit.*, p. 63.

⁴¹ Donald Kuspit: «Ingenio ácido, humor sabio», *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno* (Madrid: Akal, 2003), p. 225.

Bien mirado, el movimiento de Breton nunca apeló al misterio por el misterio mismo. Por el contrario, el espíritu surrealista se lanzó, sin detenerse ante nada, a la conquista triunfal de lo maravilloso, creyéndose capaz de crear una trascendencia con contenido preciso que justificara la fe surrealista⁴². Según su particular metafísica inmanente, el *más allá* al que interpelaba no era otra cosa que un más-allá-en-el-acá; no un más allá sin el mundo, sino un paraíso-en-la-tierra reconquistado por la libre imaginación⁴³. Ello explica las incursiones en los dominios velados del inconsciente, las prácticas oníricas, la escritura automática, los juegos imaginísticos, el humor... El ardiente anhelo del Surrealismo no consistía más que aprehender en las cosas reales de *este mundo* un contenido más elevado que tiende a eludir nuestra percepción, pero al que la conciencia sólo puede acceder a través de los sentidos:

En vano la razón me denuncia la tiranía de la sensualidad. En vano me pone en guardia contra el error, que ahora reina aquí. [...] ¿Puede, no obstante, el conocimiento que procede de la razón oponerse, por un instante, al conocimiento sensible?

[...] A decir verdad, comienzo a darme cuenta de que ni los sentidos ni la razón pueden, a no ser por un juego de escamoteos, concebirse por separado los unos de la otra⁴⁴.

En todo caso, conceder esta supremacía a los sentidos sobre la razón no implica ceder al más vulgar de los materialismos en detrimento del espíritu. Como bien decía Robert Desnos en su obra *La Liberté ou l'amour!* (1927): «il est faux que les sens

⁴² De hecho, según ha apuntado H. Gershman, la estética surrealista puede reducirse al único propósito de actualizar *lo maravilloso*, «no *le mystère*, la introducción voluntaria de oscuridad en el arte y la vida, que para Breton era una confesión de debilidad». Vid. Herbert Gershman: *The Surrealist Revolution in France* (Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1969), p. 1; ap. J. Langowski: *op. cit.*, p. 20.

⁴³ Decía Breton: «Todo lo que amo, todo lo que pienso y siento, me inclina hacia una particular filosofía de la inmanencia según la cual la superrealidad estaría contenida en la realidad misma, y no sería superior ni exterior a ella. Y recíprocamente, porque el continente sería también el contenido. Casi se trataría de un vaso comunicante entre el continente y el contenido»; vid. A. Breton & P. Éluard: *Diccionario abreviado del surrealismo* (Madrid: Siruela, 2003), s. v. «Comunicante (vaso)». En uno de sus textos póstumos se preguntaba Carlos Edmundo de Ory: «¿Por qué no decimos *el más aquí* como se dice *el más allá*?»; C. E. de Ory: «Dolores como risa de muerto», *La memoria amorosa*, p. 83. La conquista de este «más aquí» en el dolor, en tanto que fuente de sublimidad poética frente a toda evasión metafísica, sin duda constituye uno de los máximos desideratos del pensamiento estético postista y una constante en el humorismo carloedmundiano. Pero este «más aquí» supone, por encima de todo, una afirmación vitalista del instante gozoso: no un trascender los sentidos, sino un querer ahondar en un mundo puramente sensual donde el espíritu también halla su acomodo. En «Sobre un extraño adverbio de lugar» retoma esta cuestión: «cuando decimos Allá, suena Más Allá, o sea, *el más allá*. ¿Es eso un sitio donde se puede estar? Pero nunca decimos *el más aquí*. Y este aquí es el mundo ante todo, la tierra donde estamos, ¡el inmenso aquí!»; *ibid.*, p. 103. En un valiente ejercicio de coherencia, el presente de la enfermedad y el horizonte cercano de la muerte, lejos de hacerle huir hacia los escamoteos de la religión o hacia las vaporosas elucubraciones de la metafísica, confirman su talante dionisiaco.

⁴⁴ L. Aragon: *El campesino de París*, pp. 10-11.

appartiennent à la matière. Ils appartiennent à l'esprit, ils ne servent que lui et c'est par eux que vous pouvez espérer l'extase finale. *Pénètre en toi-même* et reconnais l'excellence des ordres de la sensualité»⁴⁵. En este importante matiz radica la clave del misticismo profano surrealista, que participa de la *ironía verdadera* (Solger) según la cual el hombre, en la medida en que vive aquí abajo (en este mundo que es el nuestro), «ne peut accomplir sa destination, même en la prenant en son sens le plus élevé, que dans ce monde-ci»⁴⁶. Pero ciertamente el camino a recorrer conducía a las vertiginosas interioridades del yo, tal como dictaba el precedente romántico: «Un mundo más puro habita en nosotros, en el fondo de esta fuente»⁴⁷. A partir de entonces, los métodos surrealistas vendrían a provocar un «vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos»⁴⁸. En resumen, los surrealistas no apelaron al *mystère inconnu* o al *mysterium tremendum* de las revelaciones terribles para formular ese más allá interior, sino a otro concepto que Breton reformula a partir de la referencia romántica: *le merveilleux*.

Con todo, ya en Novalis lo misterioso, en tanto que desconocido (*Unheimlichkeit*), se define como «el estímulo para la facultad de conocer», de lo que se deduce que nuestra «inclinación a lo maravilloso y a lo misterioso no es más que un anhelo — del estímulo *no-sensible* — *espiritual*. Los secretos son alimentos — potencias incitadoras»⁴⁹. Un misterio absoluto es, por tanto, un estímulo absoluto para un conocimiento absoluto que trasciende el mundo natural de los estímulos sensibles, pero que no por ello se remite a la escatología. Tal como explica Alquié a propósito de Breton y los suyos:

el surrealismo nos propone la esperanza de existir antes de cualquier desarrollo crítico, antes de cualquier reflexión sobre sí mismo, y proyecta la existencia a una especie de más allá de la vida natural, sin embargo inmanente a ella y no posterior, que parece manifestarse a quien quiera interpretar el Mundo bajo el aspecto de lo maravilloso⁵⁰.

Interpretar el Mundo bajo el aspecto de lo maravilloso: esto es, mágicamente. Adquiere entonces una presencia muy significativa el concepto tradicional de *inspiración*

⁴⁵ (El énfasis es mío.) R. Desnos : *La Liberté ou l'amour!* (París : Gallimard, 1962), p. 51.

⁴⁶ K. W. F. Solger: «L'ironie et le passage vers la métaphysique», *L'art et la tragédie du beau*, p. 166.

⁴⁷ Novalis: *Fragmentos*, p. 216. La presencia de Fichte es aquí notoria: «Fíjate en ti mismo. Desvía tu mirada de todo lo que te rodea y dirígela a tu interior»; J. G. Fichte: *Primera y segunda introducción a la Teoría de la Ciencia*, p. 29.

⁴⁸ (El subrayado es nuestro.) A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, pp. 121-122.

⁴⁹ Novalis: *La enciclopedia*, pp. 409 y 312, respectivamente.

⁵⁰ F. Alquié: *Filosofía del Surrealismo*, p. 15.

en relación con los sueños: «Évocation d'inspiration. Art magique» (Baudelaire)⁵¹. Según la actitud refractaria de Celaya, los surrealistas fueron responsables de su reintroducción en los discursos estéticos modernos, afirmación que queda del todo desmentida al comprobar que fueron los románticos los encargados de recuperar y reformular este concepto clásico en el seno del proyecto moderno impulsado por los surrealistas⁵². En su calidad de máximo representante de la poesía comprometida española, Celaya estima que la inspiración ha terminado por convertirse en «una simple convención y en una manera de despachar el problema que tanto excitaba a los antiguos»⁵³. Pero este autor nunca comprendió el verdadero significado del estímulo surrealista en el seno de la Modernidad estética a propósito de dicho concepto, a diferencia de Octavio Paz: «Era necesario —según nuestro Premio Nobel— que nuestra concepción del mundo se tambalease, esto es, que la edad moderna entrase en crisis, para que pudiese plantearse de un modo cabal el problema de la inspiración. En la historia de la poesía ese momento se llama el surrealismo»⁵⁴. Estas palabras incluidas en *El arco y la lira* (1956) están tomadas de su respuesta al cuestionario que un año antes André Breton había enviado a una serie de sociólogos, etnólogos, historiadores y críticos de arte, psicólogos, filósofos, esoteristas, magos y poetas a propósito del *arte mágico* (cuestionario cuyo planteamiento parecía establecer de partida una íntima conexión entre el mago antiguo y el artista moderno). En dicha respuesta, y como glosando el anterior enunciado de Baudelaire, el mexicano no dudaba en vincular la inspiración al arte mágico pero según las coordenadas surrealistas, es decir, problematizándolo, de modo que el componente místico-sagrado y sobrenatural que le acompañó desde la antigüedad clásica quedaba reintegrado psicológicamente:

A diferencia de sus predecesores inmediatos, los poetas surrealistas afirmaron la realidad experimental de la inspiración, sin postular su dependencia de un poder exterior [...] La inspiración es algo que se da en el hombre, que se confunde con su ser mismo y que sólo puede explicarse por y en el hombre. [...] Gracias al surrealismo la inspiración no es un misterio sobrenatural, ni una vana superstición o una enfermedad. Es una realidad que no está en contradicción con nuestras

⁵¹ Ch. Baudelaire: *Journaux intimes* (póstumo), en *Œuvres complètes*, Vol. I, p. 1268.

⁵² «La teoría romántica de la inspiración —escribirá Éluar en 1924— cobra toda su importancia por oposición a la teoría pedagógica de la inteligencia. [...] Sin sagrada inspiración no vale la pena emprender nada»; P. Éluar: «El genio sin espejo», *El poeta y su sombra*, p. 102.

⁵³ Jackie Pigeaud: «Prólogo» a Aristóteles: *El hombre de genio y la melancolía* (Barcelona: Quaderns Crema, 1996), p. 52.

⁵⁴ O. Paz: *El arco y la lira*, pp. 170-171.

concepciones fundamentales, una posibilidad que se da a todos los hombres y que les permite ir más allá de sí mismos⁵⁵.

Cierto es que Breton se resistió siempre a una interpretación puramente psicológica de la inspiración, que en todo caso consideraba demasiado reduccionista, y que la insolencia de la teoría moderna (Freud incluido) lo llevaron a aventurarse en las hipótesis ocultistas⁵⁶. Pero no lo es menos que este recurso auxiliar del ocultismo se agotaba en su incapacidad para develar dicho fenómeno y aportar una explicación cumplida desde el punto de vista de la *weltanschauung* surrealista. En última instancia, pues, «la verdadera originalidad del surrealismo consiste no solamente en haber hecho de la inspiración una idea sino, más radicalmente, una *idea del mundo*»⁵⁷.

La noción de la poesía como inspiración —aliento divino— estaba, en efecto, muy arraigada en la antigüedad. En el *Ion* de Platón, la inspiración (sinónimo de *entusiasmo*, palabra sagrada del Postismo) es definida como una «virtud divina» insuflada por la musa al poeta: bajo el estado de inspiración, éste sale de sí mismo y entra en un *furor* emanado por la divinidad, convirtiéndose, cual coribante o bacante, en objeto de una ebriedad y un delirio intensos⁵⁸. Lo que hace a un hombre poeta no es estrictamente el arte (*techné*), es decir, el dominio de unas determinadas técnicas aprendidas, sino la inspiración (el entusiasmo): «Pues el poeta es una cosa ligera, alada y sagrada, y no es capaz de poetizar hasta que no llegue a estar inspirado, sin razón, y la inteligencia ya no esté dentro de él. Mientras tenga esa posesión, le es imposible a todo hombre poetizar y vaticinar»⁵⁹. De ahí llegamos a la famosa proposición aristotélica: «Pues la poesía deriva de la inspiración»⁶⁰.

Este fenómeno espiritual incide en la idea de una fuerza divina que se apodera del poeta, de modo que éste, a manera de los profetas y adivinos, se convierte en el órgano de la divinidad a través del cual ésta nos habla⁶¹. Tal idea experimentará un impulso definitivo en la teoría surrealista (regida por el lema rimbaudiano «Je est un autre»), aunque también una refutación en sus propios términos⁶². Cierto es que la inspiración —concluye Tusón—

⁵⁵ *Id.*: «Arte mágico», en *La búsqueda del comienzo...*, pp. 52-53. Sobre magia y poesía moderna, *vid. infra* «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna».

⁵⁶ *Vid. id.*: «La inspiración», *op. cit.*, pp. 73-76.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁸ A este respecto y a propósito de Platón y de la lectura que de él haría Ficino, *vid. infra* «2.2.10.2. Primitivismo e infancia». Asimismo, *vid. infra* «3.2.5. Poesía y entusiasmo».

⁵⁹ Platón: *Íon*, seguido de *Timeo* y *Cratias* (Madrid: Alianza, 2004), 534b, p. 37.

⁶⁰ Aristóteles: *Retórica* (Madrid: Gredos, 1990), III, 1408, b, 19. Sobre el concepto de inspiración la Antigüedad Clásica, *vid.* Luis Gil: *Los antiguos y la «inspiración» poética* (Madrid, Guadarrama, 1967).

⁶¹ Platón: *op. cit.*, 534e, pp. 37-38.

⁶² En una carta del jovencísimo poeta Arthur Rimbaud (1854-1891) a Paul Demeny (1844-1917), fechada el 15 de mayo de 1871, puede leerse: «Car je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute.

«convertía al poeta en un elemento pasivo, fiel pregonero de mensajes celestiales»⁶³. Asimismo, el método de escritura automática parte de la afirmación de que la poesía es portadora de un contenido previo al poeta, un contenido de cuya manifestación éste no es del todo responsable. En cierto modo, pues, la escritura automática hacía del poeta una caja registradora de los mensajes del inconsciente, en los que la «fuerza divina» —adaptada a la epistemología del Psicoanálisis— se traduce por la intensidad psíquica liberada durante el proceso de escritura. Sólo más tarde, en contraste con el automatismo psíquico puro y con su concomitante concepto de inspiración, el principio activo del método crítico-paranoico formulado por Dalí en el año 1929 se postulará como la superación de aquellos estados meramente pasivos y receptivos, que se reintegrarán en lo que Breton llamaba «notre pouvoir d'*hallucination volontaire*»⁶⁴. Dada la «presencia larvada del hecho sistemático» en los resultados automáticos, es posible una interpretación *a posteriori* del complejo simbólico; pero el valor del delirio paranoico-crítico estriba en el hecho de que esta presencia sistemática del elemento activo se produce de manera directa en el delirio irracional concreto:

El delirio [paranoico] toma un carácter tangible e imposible de contradecir que lo coloca en las mismas antípodas de la caracterización del automatismo y el sueño. Lejos de constituir un elemento pasivo propicio a la interpretación y apto para la intervención como [el automatismo y el sueño], el delirio paranoico constituye ya en sí mismo una forma de interpretación. Es precisamente este elemento activo, surgido de la «presencia sistemática», el que interviene más allá de las consideraciones generales que preceden como principio de esta contradicción en la que reside para mí el drama poético del surrealismo. Esta contradicción no puede hallar su conciliación dialéctica nada más que en las nuevas ideas que se actualizan sobre la paranoia y según las cuales el delirio surgirá *completamente sistematizado*⁶⁵.

Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène» ; Arthur Rimbaud : *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, precedido de M. Eigeldinger : *La voyance avant Rimbaud* (Génova : Librairie Droz, 1975), p. 135.

⁶³ Jesús Tusón: *El lujo del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1989), p. 82.

⁶⁴ A. Breton: «Première exposition Dali», *op. cit.*, p. 70

⁶⁵ S. Dalí: «Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista» (1933), en A. González García *et al.*: *Escritos de arte...*, p. 392. Cfr. M. Nadeau: *Historia del Surrealismo*, nota 206 a pie de p. 189; y el apartado «Dalí y la paranoia-crítica», *ibid.*, pp. 133-139. Igualmente, resulta imprescindible el texto daliniano «La conquista de lo irracional» (1935), en A. González García *et al.*: *op. cit.*, pp. 417-425. Asimismo, puede consultarse J.-E. Cirlot: «La paranoia crítica», en *Introducción al surrealismo*. Por su parte, Breton dedica un extenso fragmento sobre la facultad de interpretación paranoica en *El Amor loco*, pp. 99-100. Vid. también el capítulo que Breton dedicaba al pintor catalán en su *Antología del humor negro*, pp. 367 *et seq.* La paranoia crítica dará un nuevo impulso a la teoría del Surrealismo, propiciando además la ideación de un nuevo concepto clave, el *azar objetivo*, que estudiaremos en el apartado correspondiente; cfr. A. Breton: *Position politique du surréalisme*, pp. 146-147.

Sin embargo, por más vivo que fuera el interés que siempre despertó en Breton el arte de los médiums⁶⁶, el líder del Surrealismo nunca promulgó la inconsciencia absoluta del acto artístico: el poeta, a diferencia del médium cuya mano, «anesthésiée, est comme conduite par une autre main», nunca renunció al elemento crítico⁶⁷. Tampoco debe olvidarse que Louis Aragon, en *Le paysan de Paris* (1926), ya había hablado de la imaginación como sustrato activo de una especie de delirio funcional. Para el autor del *Traité du style* (1928), la inspiración surrealista adquiere nuevos matices que la vinculan no sólo a los procesos pasivos de la creatividad: «El surrealismo es la inspiración reconocida, aceptada, y practicada. *No como una visitación inexplicable, sino como una facultad que se ejercita*»⁶⁸. Si Ernst Kris negaba el método del automatismo como actividad creativa eficaz, por el contrario convino en situar el concepto de inspiración (según él, menos problemático por implicar cierta intervención de la conciencia en la actividad artística) en la base de los procesos estéticos⁶⁹. Para los surrealistas, la inspiración es esencialmente la fuerza creadora merced a la cual el artista aprehende una realidad superior a través de imágenes y símbolos originarios. Lo que el método de escritura surrealista trataba de abolir no es la voluntad del artista, sino la coerción —moral, estética o de pensamiento— a la que éste se ve sometido; en definitiva, destacar esa fuerza organizadora de imágenes primitivas, irracionales, ebrias, a la que llamamos inspiración. Lo que la escritura automática o la inspiración surrealista buscan no es, por tanto, un

⁶⁶ A. Breton: «A nada he concedido jamás tanto valor como a la producción de fenómenos medianímicos»; *op. cit.*, nota 13 a pie de p. 151. *Vid.*, asimismo, *ibid.*, nota al pie de p. 155.

⁶⁷ *Id.*: «Le message automatique» (1933), *Point du jour*, p. 173. Por lo demás, el espiritismo disocia la personalidad psíquica del médium, mientras que el Surrealismo se propone nada menos que unificar esta personalidad; *ibid.*, p. 181. En conclusión, tal como apunta M. Carrouges: «Peut-être pourrait-on dire que le surréalisme se présente comme une tentative de comportement médiumnique spontané et généralisé, dans l'écriture automatique et le hasard objectif, mais il s'agirait alors d'un médiumnisme critique»; M. Carrouges: «Le hasard objectif», en F. Alquié (dir.): *Entretiens...*, p. 274. Asimismo, *vid. id.*: «El azar objetivo», *André Breton y los datos...*, pp. 247 *et seq.* Con todo, la metáfora mediúmnica del arte seguirá presente por mucho tiempo en el horizonte conceptual de vanguardistas como Duchamp (muy probablemente a partir del prestigio que el esoterismo adquirió en el seno del Surrealismo), quien en un texto para la «Convención de la Federación Americana de las Artes», celebrada en Houston (EE.UU.) los días 3-6 de abril de 1957 y dedicada al Acto Creativo, señalaba lo siguiente: «Selon toutes les apparences, l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers une clairière. Si donc nous accordons les attributs d'un médium à l'artiste, nous devons alors lui refuser la faculté d'être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu'il fait ou pourquoi il le fait — toutes ses décisions dans l'exécution artistique de l'œuvre restent dans le domaine de l'intuition et ne peuvent être traduites en une self-analyse, parlée ou écrite ou même pensée». Originalmente publicado en *Art News*, vol. 56, nº 4, verano de 1957. *Vid.* Marcel Duchamp: «Le processus créatif», en Robert Lebel: *Sur Marcel Duchamp* (Éditions du Centre Pompidou, 1996), p. 77.

⁶⁸ (El subrayado es mío.) L. Aragon: *Tratado de estilo*, p. 114. Ver sobre este tema, *ibid.*, pp. 111-115.

⁶⁹ *Vid.* E. Kris: *Psicología de lo cómico...*, pp. 129-130.

estado pasivo de la conciencia del artista, sino un *estado explosivo* en el que las imágenes se estimulan recíprocamente y se prestan a desarrollos infinitos. Consecuentemente, los métodos surrealistas estaban orientados a suspender toda función lógica —así como toda teleología perfecta— con el fin de intensificar las percepciones internas y profundas del espíritu, que, marcadas negativamente con respecto a lo social manifiesto, enfatizan su propio contenido de verdad. Si en los grandes métodos del Surrealismo el sujeto aplica toda energía de que dispone a su propia disolución (de modo que los contenidos larvados de la psique se manifiesten más objetivamente que en los sueños⁷⁰), parece apropiado enfatizar que en dicha autodisolución el sujeto realiza su propia acción positiva, operando así una doble fuerza activa que suspende el juicio sólo para, enseguida, aceptar un estímulo desencadenante y, por fin, adaptarse —modificándolos— a los contenidos emergentes suscitados por aquel juicio que permanece en suspenso. De este modo, es como si el poeta encontrara algo muy valioso, pero que en modo alguno buscaba (o sabía que buscaba). A este *instante feliz* en el que el poeta «encuentra sin indagación preliminar», es a lo que Guillén llamó *azar objetivo*, considerado en cuanto que la nueva fórmula surrealista de la inspiración: «Llevada a su extremo —añadía el vallisoletano—, con rigores brutales, es decir, puros, se denomina *écriture automatique*»⁷¹. En esta inspiración surrealista, el «milagro» del hallazgo no puede ser buscado premeditadamente de modo que el poeta se dirija hacia un objeto con arreglo a una finalidad prevista; aunque en esta inspiración sí interviene —y de un modo decisivo— el elemento irracional-activo que comúnmente llamamos *deseo*, no ya en términos de un conato dirigido hacia un objeto concreto estable, sino como aquella potencia interior que irradia en todas direcciones y que no vacila en servirse de todos los medios para satisfacerse⁷². En este sentido, pues, lo maravilloso resulta de la revelación de aquello que en lo misterioso permanecería oculto⁷³.

⁷⁰ Cfr. Th. W. Adorno: «Perspectiva sobre el surrealismo», *Notas sobre literatura* (Madrid: Akal, 2003), p. 100.

⁷¹ J. Guillén: «El estímulo superrealista», *op. cit.*, p. 133.

⁷² Escribía Breton: «la exigencia del deseo en busca del *objeto* de su realización dispone extrañamente de los datos exteriores, tendiendo egoístamente a no retener de ellos más que lo que puede servir a su causa»; «Parece que el deseo que, en su esencia, es el mismo, se apodera aquí y allá, al azar, de lo que puede ser útil a su satisfacción»; «El deseo, si es verdaderamente vital, no se niega nada». Vid. A. Breton: *Los vasos comunicantes*, pp. 91, 95 y 96, respectivamente.

⁷³ «El sentimiento de lo maravilloso —escribe Claude Abastado— acompaña la intuición de que un objeto deseado, anhelado, consciente o no, se ofrece. Se instaure en la cumbre del descubrimiento en el instante donde lo desconocido toma la consistencia de lo real y amplía el campo de lo posible»; C. Abastado: *op. cit.*, p. 171. El propósito de extraer el misterio inherente a las cosas y a los acontecimientos deviene de la necesidad de desautomatizar la vida y devolver el espíritu a un mundo mágico en que la intervención del *deseo* determina una sucesión de luminosas transformaciones. En el Segundo Manifiesto del Surrealismo, Breton recordaba las siguientes palabras de Freud: «*El hombre enérgico que triunfa*» («*que triunfa*», dejó a

Como vemos, el concepto de inspiración constituye uno de los más importantes elementos de referencia del Surrealismo. Tanto es así que Artaud no dudó en asimilar la inspiración al punto de emanación surrealista⁷⁴. De hecho, para el propio Breton, la inspiración subsume e integra el método de escritura automática⁷⁵. Y ello resulta aún más evidente a partir del segundo manifiesto:

el surrealismo exige que [...] aquellos que poseen, en el sentido freudiano, la «preciosa facultad» [...] se dediquen a estudiar el mecanismo, complejo como el que más, de la *inspiración*, y que, a partir del día en que dejemos de considerar a ésta como si de algo sagrado se tratara, procuren únicamente, basándose en la confianza que han puesto en su extraordinaria virtud, *someter la inspiración a su voluntad* [...]. No hay modo de incurrir en error; *la inspiración ha sido lo que ha estado siempre al servicio de las supremas necesidades de expresión, en todo tiempo y en todo lugar*⁷⁶ [el énfasis es nuestro].

De este modo se consuma la sustitución del concepto de «automatismo psíquico puro» (que particularizaba al movimiento surrealista en el primer manifiesto) por una noción mucho más ligada a la tradición estética, basada en el dinamismo del pensamiento inconsciente y concomitante a la idea de espontaneidad creadora. Lo relevante en este caso es que Breton rehúsa sacralizar dicho concepto o concebirlo como una voz sobrenatural que, extraña al poeta, dicta a éste su obra. En la inspiración no hay más misterio que aquel que procede de las lagunas de nuestro conocimiento⁷⁷. De esta forma se elimina también el substrato elitista sobre el que reposaba la figura romántica del genio. Para Breton, en la intimidad de cada ser late un Dios interior que re-construye el mundo a golpe de imágenes; en cada uno de nosotros tiene lugar *el portentoso espectáculo de las imágenes maravillosas* que la sociedad inhibe o rechaza. Se confirma, pues, que las investigaciones en torno a la experiencia onírica y el método de escritura automática constituyen dos de los

Freud la entera responsabilidad de esta expresión) *es aquel que consigue transformar en realidades las fantasías del deseo*» (sic); «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *Manifestos...*, cit. 9 a pie de p. 140. El deseo, pues, aspira a hacer real aquello que reposa más allá de la realidad, es decir, sale de la realidad (que ya no satisface las necesidades del espíritu) y retorna a ella para transformarla —insistamos, de acuerdo a una exigencia no instintiva ni meramente moral, sino perteneciente a una instancia superior que trasciende toda sensualidad y toda razón, y que se abre paso a través del deseo mismo, en el que subyace algo ilimitado—. En este sentido, Fry cita a Hooker: «El que haya perfección más elevada que alguna de estas dos [la sensual y la intelectual], no requiere otra prueba que el mismo proceso del deseo del hombre, el cual, siendo natural, quedaría frustrado de no haber alguna cosa ulterior donde, al fin y al cabo, pudiera descansar contento, lo cual no puede hacer en las anteriores»; *ap. N. Frye: op. cit.*, p. 160.

⁷⁴ Vid. A. Artaud: *El pesa-nervios*, p. 58

⁷⁵ A. Breton: «Le message automatique», *Point du jour*, p. 169.

⁷⁶ *Id.*: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *Manifestos...*, p. 140.

⁷⁷ Vid. C. Abastado: «Théorie de l'inspiration», *op. cit.*, p. 134; «Problème de l'élitisme», *ibid.*, p. 135 ; y «Les jeux», *ibid.*, p. 102.

principales medios técnicos de que se sirve el poeta para eludir la coerción que la sociedad ejerce sobre la inspiración. Hasta entonces, este concepto era considerado un don divino, misterioso e individual, solamente reservado a unos pocos elegidos. Con el Surrealismo, por el contrario, se convertirá en un don al alcance de todos⁷⁸. No de otra manera se explican las creaciones colectivas, las sesiones hipnóticas y otras socializaciones poéticas enmarcadas en espacios lúdicos de escritura que, a la postre, incitan al lector a abandonar su actitud pasiva y a involucrarse creativamente en el juego⁷⁹. De hecho, el propio André Breton planteaba el juego colectivo en los siguientes términos:

Mediante diversas experiencias, concebidas bajo la fórmula de “juegos de sociedad”, cuyo carácter sedante, cuando no recreativo, en nada disminuye al alcance del experimento, tales como la creación de textos surrealistas [...], creemos haber dado lugar a que aparezca una curiosa posibilidad del pensamiento, posibilidad que bien podemos llamar de *contribución en común*⁸⁰.

⁷⁸ Para ser justos, también el genio romántico estaba al alcance de todo aquel que alcanzara la íntima conexión de sus fuerzas espirituales y la unidad de su personalidad: «Todo hombre completo posee genio. La verdadera virtud es genialidad»; Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 198. También en *id.*: *Ideas...*, p. 93 (y p. 36 en alemán).

⁷⁹ Tal como ha afirmado Fink, la creación colectiva es inherente a la naturaleza socializadora del juego: «Todo juego tiene un horizonte comunitario»; Eugen Fink: *Oasis de la felicidad. Pensamientos para una ontología del juego* (México: Universidad Autónoma de México, 1966), p. 6. La importancia de este aspecto lúdico-colectivo en la obra de Ory ha sido resaltada por Carlos de Mayo: «Oryfilm», en *Litoral*, n° 19-20, 1971, pp. 25-28. No obstante, esta sociabilidad lúdica era también básica en el Postismo, como demuestran diversas obras conjuntas: el libro de romances *Las patitas de la sombra* (1944-1945), la comedia *La lámpara* (1945), o la inconclusa novela *El Caballero, la Muerte y el Diablo* (1944), entre otras. Posteriormente, Ory utilizaría la expresión «comunismo de genio» en uno de los puntos de aplicación programática del A.P.O. (*Atelier de poésie ouverte*), fundado por el gaditano en la localidad francesa de Amiens a finales de los 60. «Este aspecto —nos dice Rafael de Cózar— es de vital importancia para la aplicación del comparatismo en literatura, la localización de fuentes y las relaciones entre los autores y obras en el tiempo, las deudas establecidas sobre una determinada tradición»; R. de Cózar: «Introducción» a C. E. de Ory: *Metanoia*, p. 76. Sobre la socialización del genio romántico con relación a la libertad del poeta y a la modificación del gusto general desde el punto de vista de su propia legislación estética, *vid. supra* «1.2. Ironía y reflexión a partir del *Yo absoluto* de Fichte y Schelling». La referencia de Ory no es otra que la *universalidad del genio* impulsada por el primer romanticismo alemán, aunque la expresión utilizada por el postista reproduce literalmente la que aparece en un *papillon* surrealista de diciembre de 1924: «Le Surrealisme est-il le communisme du génie?»; *ap.* J. Pierre: *André Breton et la peinture*, p. 187. Durante los primeros años de actividad del Taller de Investigaciones Surrealistas, este nombre de *papillon* («mariposa») fue usado por André Breton y los suyos para referirse a una forma especial de práctica proselitista que consistía en la reproducción impresa — en forma de pliegues de papel— de lemas, frases provocativas, exhortaciones, locuciones convencionales modificadas, etc., a fin de presentar y difundir la ideología del movimiento. El *papillon* antes citado coincidía con «la mise en commun du génie» que los surrealistas promulgaron —esta es mi opinión— con relación a las posibilidades poéticas y liberadoras de un supuesto fondo onírico universal, y no tanto a una propuesta de realización colectiva cuyos aspectos ideológicos, incluso en los años de mayor agitación política del grupo, nunca someterán aquella irrenunciable vocación del surrealismo a una liberación espiritual total.

⁸⁰ *Vid.* A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, pp. 154-155. Además, estos juegos ayudarían a mantener un «feliz sentimiento de dependencia» entre los miembros surrealistas; *vid. id.*: *Entretiens*, p. 77.

Por tanto, y siguiendo a Peter Bürger, esta práctica propia de la Vanguardia histórica, al menos en sus manifestaciones más extremas, «no sólo propone una creación colectiva, sino que incluso niega radicalmente la categoría de la producción individual»⁸¹. En gran medida, pues, el concepto surrealista de inspiración coincide con el revolucionario desafío que Novalis formulara mediante la expresión paradójica *aprender el genio*, lo cual consistiría en transformar el instinto en arte y el inconsciente en saber⁸². Ciertamente, si el régimen nocturno de la imaginación creadora se corresponde con el de una efusión ebria del inconsciente, y el régimen diurno con el de una dominación racional de las formas, no debemos identificar sin más el Romanticismo con la primera, ya que en su poesía crepuscular se concilian ambas directrices, la de la razón y la del instinto, éste cuya potencia debe ser liberada de la coerción de un racionalismo empobrecedor (actitud que los oponía al espíritu ilustrado del que son hijos), pero que a su vez ha de trascenderse para no reducirse a un impulso ciego de fuerzas destructivas y caóticas. En palabras del poeta y naturfilósofo noruego Heinrich Steffens (1773-1845), seguidor de Schelling: «La inspiración une la plenitud de la noche y la claridad del día, el misterio de lo inconsciente y la regla de la consciencia. Esto parece muy natural a cierta visión interior, aunque siga siendo absolutamente inexplicable para la razón»⁸³. Por su parte, el Surrealismo problematiza de nuevo el concepto de inspiración a partir de la oposición entre el régimen diurno de la inteligencia vigilante y el régimen nocturno del inconsciente onírico a fin de postular una super-razón integradora desde el punto de vista surreal⁸⁴. En este sentido, la escritura automática no era otra cosa que la posibilidad técnica de reproducir un estado de inspiración, de transformar la subjetividad y de hacer en cierta medida comunicable el sentido poético innato. En definitiva, se trataba de un medio por el cual la poesía abría sus puertas a todos los seres humanos, pero sin degradarse a sí misma con humillantes concesiones a un «sentido común» que rebajaría su elevada dignidad. Según el autor de *El arco y la lira* (1956):

⁸¹ P. Bürger: *Teoría de la vanguardia*, p. 106.

⁸² Vid. R. Huch: *op. cit.*, p. 86.

⁸³ Ap. A. Béguin: *op. cit.*, p. 110.

⁸⁴ «La inteligencia durante el día, los sueños durante la noche. Mi inteligencia sabe que la noche vale más que el día, ya que el día no hace más que ensañarse y destruir aquello que sin darse cuenta la noche construyó para nuestro gozo o nuestra tristeza»; «Detrás de la inteligencia y sus fronteras se vive en perpetuo exilio. Queremos vivir. Y no tenemos la sensación, la certeza, de estar viviendo. [...] Con todo, mi inteligencia es grande, es clara. Habito en ella y a través de ella lo veo todo. Ahí está mi error. // Si escuchara la voz subterránea que siempre tiene razón frente a todas mis razones, me arrodillaría al instante»; R. Crevel: *op. cit.*, pp. 91 y 94, respectivamente.

la afirmación de la inspiración como una manifestación del inconsciente y las tentativas por crear colectivamente poemas implican una socialización de la creación poética. La inspiración es un bien común [...]. Blake había dicho: «*all men are alike in the poetic genius*». El surrealismo trata de mostrarlo acudiendo al sueño, al dictado del inconsciente y a la colectivización de la palabra. La poesía hermética de Mallarmé y Valéry —y la concepción del poeta como un elegido y un ser aparte— sufren una terrible embestida: todos podemos ser poetas⁸⁵.

Pero tampoco debemos confundir este «podemos» con «ser»: todos *podemos* ser poetas, todos *podemos* ser surrealistas, pero el hecho de que *efectivamente lo seamos* dependerá de nuestra capacidad para alzarnos por encima de nosotros mismos y romper las ataduras que nos ligan a una visión prosaica de la realidad. A fin de liberar el genio alado que late en el interior de cada uno de nosotros, primero debemos soltar las muletas del yo cotidiano y servil: hacer cotidiano sólo el milagro, servir únicamente a la propia voluntad que quiere erigirse en forma. Para acceder al reino de lo maravilloso (un más—allá-en-el-mundo), es obligatorio que el hombre se supere a sí mismo, que se trascienda. De este modo el Surrealismo se postula como un misticismo especial, un misticismo sin Dios, un *misticismo inmanente* —si se me permite la paradoja—. Respecto a este punto, Walter Benjamin, con admirable desenvoltura y capacidad de penetración crítica, hablaba de la *iluminación profana* a que parecía atenerse la experiencia surrealista, una iluminación de «inspiración materialista y antropológica»⁸⁶. Teniendo en cuenta esto, puede afirmarse con Octavio Paz:

Todos los grandes poetas anteriores al surrealismo se habían inclinado sobre la inspiración, pretendiendo arrancarle su secreto —y este rasgo los distingue de los poetas barrocos, renacentistas y medievales—, pero ninguno de ellos pudo insertar plenamente la inspiración dentro de la imagen que del mundo y de sí mismo se hace el hombre moderno⁸⁷.

A fin de cuentas, lo maravilloso surrealista nace «de la volonté révolutionnaire de soulever le voile du mystère»⁸⁸. Esta misma voluntad estuvo también presente en los postistas, quienes declaraban su intención de «desentrañar la cifra del inexplorado

⁸⁵ O. Paz: *op. cit.*, p. 246.

⁸⁶ Vid. W. Benjamin: «El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», *op. cit.*, 46.

⁸⁷ O. Paz: *op. cit.*, p. 172. Unas páginas más adelante, apunta el mexicano universal: «no es tanto la idea de la inspiración lo que resulta valedero en Breton, cuanto el haber hecho de la inspiración una idea del mundo»; *ibid.*, p. 176.

⁸⁸ P. Mabille: *Le miroir du merveilleux*, p. 53.

misterio»⁸⁹. Es cierto que el factor verbo-acústico de las palabras adquiere en el Postismo su importancia a costa del contenido referencial. Una vez que las palabras dejan de ser meros instrumentos con los que se designan los objetos de la realidad exterior, el poeta puede manejarlas libremente para descubrir las relaciones más insospechadas —y profundas— que dichas palabras establecen entre sí. Ahora bien, desde el punto de vista del Postismo, el resultado subjetivo que estos juegos sonoros del significante puedan aportar no será otro que «una visión caleidoscópica, siempre en movimiento, brillante, sensual y sensitiva, de aspecto más mágico que misterioso»⁹⁰. A propósito de este sentimiento mágico que subyace a la estética postista, César Augusto Ayuso ha explicado cómo el misterio brota de la capacidad transformadora de la subjetividad triunfante del poeta sobre lo determinado, aquello que antes parecía escapar a su poder y ahora «le hace guiños invisibles que le permiten dudar aun de aquello en lo que habitualmente confía»⁹¹. Sin duda, en las obras postistas el tema cede a la importancia de la forma en cuanto que instrumento de conjuro. Las palabras no son la esencia de las cosas, pero dicha esencia no puede ser pensada sin aquéllas. Para César Augusto, en el Postismo prima «la capacidad del lenguaje de *convocar el misterio*, de *sondearlo* y *desvelarlo* acercándose a lo que las cosas tienen de esencial»⁹². Sin embargo, tanto los postistas como los surrealistas evitaron caer en la ponderación tautológica y teatralizante del misterio por sí mismo, sirviéndose muchas veces del humor y la autoparodia. Si el móvil fundamental del Surrealismo fue la conquista de la fuerza de la *ebriedad* por la revolución (especialmente aquella revolución que fija la indistinción cognoscitiva entre lo real y lo no real), el misterio sólo debía emerger cuando se reencontrara en la vida cotidiana, lo cual sólo es posible merced a una *óptica dialéctica* por la cual lo cotidiano resulta impenetrable, del mismo modo que lo impenetrable se vuelve cotidiano⁹³. Esta idea, que por lo demás no difiere en gran medida del concepto novalisiano de *romantización* formulada en el seno de la teoría romántica de la ironía, fue ya expresada por Antonin Artaud y Roger Vitrac de este modo:

Ajoutons pour être plus clairs que nous n'entendons pas exploiter l'inconscient pour lui-même, qu'en aucun cas il ne saurait être le but exclusif de nos recherches et que c'est en tenant compte des acquisitions positives réalisées dans ce domaine

⁸⁹ E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo» en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 293. La referencia a Novalis es aquí obligada; *vid. infra* «3.3.3. Aproximación a una poética del juego».

⁹⁰ E. Chicharro: «La aproximación y la exactitud», *Música celestial...*, p. 21.

⁹¹ C. A. Ayuso: *El realismo mágico...*, p. 127.

⁹² (El subrayado es mío.) *Ibid.*, p. 123.

⁹³ *Vid.* W. Benjamin: *op. cit.*, p. 58.

que nous lui conserverons un caractère nettement objectif, mais *seulement à l'échelle du rôle qu'il joue dans la vie quotidienne*⁹⁴.

Está claro que los surrealistas no fueron sacerdotes del misterio, sino profetas de *lo maravilloso* que conjuraron toda metafísica religiosa a través de medios de experimentación objetivos, alejados del cultivo romántico-simbolista de *le mystère inconnu*. Si para Breton *lo maravilloso* supuso «la única corriente eterna de comunicación entre los seres», esto era porque —según Nadeau— constituía nada menos que:

un abandono puro y simple de las leyes de lo subconsciente y, por lo tanto un don gratuito que no puede confundirse, como lo han creído los simbolistas, con la búsqueda del misterio, artificial, falso, voluntario. [...] Siendo lo maravilloso la ley misma de la vida, el misterio no es más que un recurso ficticio, inconsistente⁹⁵.

Insistamos una vez más, en modo alguno los surrealistas pretendieron explotar el misterio por el misterio, sino únicamente en función de su apertura a lo maravilloso, tal como explicitaba Breton en un texto elocuentemente titulado «Lo maravilloso contra el misterio» (1936):

Le mystère recherché pour lui-même, introduit volontairement —à toute force— dans l'art comme dans la vie, non seulement ne saurait être que d'un prix dérisoire, mais encore apparaît comme l'aveu d'une faiblesse, d'une défaillance. Le symbolisme ne se survit que dans la mesure où, brisant avec la médiocrité de tels calculs, il lui est arrivé de se faire une loi de l'abandon pur et simple au *merveilleux*, en cet abandon résidant la seule source de communication éternelle entre les hommes⁹⁶.

A diferencia del misterio, lo maravilloso deja de ser un espacio inaccesible para convertirse en una fuente de experiencias psíquicas de máximo voltaje. En un interesante ensayo sobre Cirlot, Clara Janés describe la diferencia sustancial que resulta del contraste entre lo maravilloso y lo misterioso: «*Lo maravilloso, como la belleza, es del dominio de la esperanza*; lo misterioso, como lo oculto y lo esotérico y la magia, del dominio de lo

⁹⁴ A. Artaud & R. Vitrac: «Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique», en A. Artaud : *Œuvres complètes*, Tome II, p. 60. Véase también *ibid.*, nota 1 de p. 319.

⁹⁵ M. Nadeau: *op. cit.*, p. 147. Esta oposición entre el misterio y lo maravilloso determinará su alejamiento del Simbolismo, especialmente de la escuela de Mallarmé, ya que, según Breton, hizo un uso abusivo del misterio; *vid. id.* De esta misma opinión, *vid.* J.-E. Cirlot: «La oscuridad en la poesía», *Confidencias literarias* (Madrid: Huerga & Fierro, 1996), p. 114. Asimismo, *vid. id.*: «Lo incomunicable en poesía», *op. cit.*, pp. 121 *et seq.*

⁹⁶ A. Breton: «Le merveilleux contre le mystère», *La Clé des champs*, p. 15.

turbador y lo inquietante»⁹⁷. Ciertamente es que el Surrealismo aspiraba a resolver todas las contradicciones, de modo que la síntesis de ambas propiedades debería trascender la oposición inicial. Pero lo maravilloso prevalecerá siempre sobre el *mysterium* en la medida en que el Surrealismo terminó privilegiando, por encima de la experiencia numinosa, aquellos sentimientos que suponen la expansión de nuestro ser psíquico: se busca el acrecentamiento de las propias fuerzas, no las inhibiciones o parálisis del yo ante potencias temibles y externas. La fuente de esas energías se gesta en el interior de la conciencia y depende de la propia capacidad de maravillarse⁹⁸.

Con todo, es preciso advertir que el archienemigo de lo maravilloso no es tanto el misterio, sino la visión plana y prosaica de la realidad que el realismo-racionalismo hubo instaurado. De ahí que los surrealistas dirijan contra éste sus más violentas invectivas:

On ne peut plus à contre-courant, en violente réaction contre l'appauvrissement et la stérilité des modes de penser qui étaient l'aboutissant de plusieurs siècles de rationalisme, nous nous sommes tournés vers le merveilleux et nous l'avons prôné de manière inconditionnelle⁹⁹.

Análogamente, en los postistas domina el elemento mágico sobre la oscuridad, y la alegría estética (no exenta de ironía) sobre el tenebrismo poético. En este orden de ideas, resulta muy oportuno citar el poema «Lírica absoluta», de Ory, donde podemos leer:

No me calumnien a mí por mi oscuridad
viendo monstruos infernales en mis sílabas
de locura y de radium monástico
[...]
¿Quién reprocha su canto al cantor mágico?¹⁰⁰

Si el poeta maneja contenidos emanados de una dimensión preconsciente durante el proceso de simbolización primaria que precede a los mecanismos de la racionalización, la supuesta oscuridad de tales contenidos lo es sólo desde el punto de vista del principio de realidad que el poeta mismo, poseedor de un sentido más profundo de lo real, continuamente trasciende. En tal sentido, la aparente oscuridad de los textos poéticos nace de la necesaria violación del sentido lógico superficial de las palabras, pero nunca dicha

⁹⁷ (La cursiva es mía.) Clara Janés: *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (Madrid: Huerga & Fierro, 1996), p. 20.

⁹⁸ Vid. *infra* «2.2.11.2. Lo surreal y lo maravilloso».

⁹⁹ A. Breton: *Entretiens*, p. 86.

¹⁰⁰ C. E. de Ory: «Lírica absoluta» (*Lee sin temor*), en *Música de lobo. Antología...*, p. 152.

oscuridad debe confundirse con el pesimismo. Muy al contrario, la poesía es hija del entusiasmo, de la ebriedad de los sentidos, y brota de *la aparición del sueño en la vida*¹⁰¹. En este sentido, la poesía podría ser definida como *sueño voluntario*, del mismo modo que, ya en la aurora del Romanticismo, Ludwig Heinrich von Jacob (1759-1827) y algunos años más tarde Jean-Paul definían el sueño como «poesía involuntaria»¹⁰². En efecto, tanto románticos como surrealistas combatieron el racionalismo secular a partir del cultivo de imágenes del inconsciente. Pero, ¿de qué modo podríamos ilustrar las correspondencias entre la creación estética y la elaboración onírica en el seno del Surrealismo?

Siguiendo la terminología de Freud, dicha *elaboración* onírica (entendida como «el conjunto de procesos de transformación que han convertido las ideas latentes en el contenido manifiesto») se apodera del «resto diurno» («un complicado conjunto de ideas construido durante el día y que no ha llegado a resolverse») para finalmente propiciar el fenómeno alucinatorio que llamamos sueño¹⁰³. Siguiendo la línea marcada por el Psicoanálisis, Breton ha señalado que las creaciones aparentemente más libres nacen a partir de los *restos visuales* que proceden de la percepción externa¹⁰⁴. Es cierto que el francés se refería aquí a las obras pictóricas de los surrealistas, pero estas palabras son igualmente válidas para el fenómeno ultracatacrético de la imagen creadora que resulta del método de escritura automática. Consumando el trasvase de las tesis freudianas sobre el sueño a la teoría poética del Surrealismo, la idea que aquí subyace es la siguiente: la *elaboración* estética (conjunto de procesos de transformación que han convertido las imágenes latentes en imágenes poéticas manifiestas) se apropia del *resto diurno* de la experiencia cotidiana y lo carga de simbolismo, distinguiéndose entonces tres estadios en los procesos estético-poéticos (análogamente a las tres etapas de la «elaboración del sueño» según Freud¹⁰⁵): 1) el paso de los restos diurnos preconscientes al inconsciente, coadyuvado por las condiciones propiciatorias de la *inspiración*; 2) la elaboración imagológica en la *intuición*; 3) la regresión del material imaginario a la percepción estética en que la *imago* (la imagen interior del poeta) queda cristalizada.

Así resulta que *el deseo* constituye tanto el grado preliminar de la inspiración como el nódulo de la imagen poética en la que se concreta el juego objetivo-subjetivo que se establece entre imaginación y memoria. Para el poeta este ejercicio es voluntario, pero no

¹⁰¹ *Id.*: introducción a *Energeia*, p. 24.

¹⁰² Cfr. J. Cohen: *El lenguaje de la poesía*, p. 244.

¹⁰³ Vid. S. Freud: *El chiste...*, p. 160.

¹⁰⁴ A. Breton: «Situación surrealista del objeto» (1935), *Manifestos...*, p. 200

¹⁰⁵ Vid. S. Freud: *op. cit.*, p. 165.

así la imaginación y la memoria mismas, las cuales acumulan únicamente el *patema* (esto es, la impresión de los hechos), a diferencia de la memoria voluntaria que por lo general retiene otro tipo de objetos de conciencia, a saber, los *noemas* o hechos en sí¹⁰⁶. Por ello, la supuesta oscuridad de los textos surrealistas no procede tanto de una *voluntad* poética, como sí de la materia misma que el poeta maneja durante la elaboración de sus textos:

Le reproche d'obscurité —explicaba Breton— part de la surestimation d'une des vertus du langage : son pouvoir d'échange immédiat. Paul Valéry a déjà fait observer que le poète se propose de « manœuvrer à la fois le son, le sens, la pensée, le rythme, les images », d'où « beaucoup de causes d'enténébrement ». Mais le surréalisme, en livrant des textes « pris sous la dictée » de la voix intérieure, décline toute responsabilité quant à la non-clarté de ces documents. Le contenu manifeste des rêves n'est pas clair et l'analyse même de ces rêves n'en éclaire tout au plus que la trame¹⁰⁷.

Aún más, ha afirmado en otra ocasión el francés, «no está aún admitido que la pretendida “ausencia de lógica” nos dispense de admitir una selección singular, [o] que un lenguaje “claro” tiene el inconveniente de ser elíptico»¹⁰⁸. Por tanto, si aceptamos que los románticos se alzaron enérgicamente contra la claridad ilustrada, también es verdad que sus heroicas incursiones en las zonas habitualmente veladas a la razón se nos presentan altamente literaturizadas. Consiguientemente, los románticos cultivaron en sus textos una oscuridad deliberada que a menudo tiende a volverse convencional. Pero el peligro de tomar demasiado en serio el «misterio» supuestamente inherente al Surrealismo equivale, en mi opinión, a no ver el *juego* que se desenvuelve en toda obra nacida de la inspiración surrealista. Si hacemos caso a Johan Huizinga (cuyo célebre ensayo era bien conocido por Breton), resulta que la posición de excepción que corresponde al juego se relaciona íntimamente con la facilidad con que éste se rodea de misterio¹⁰⁹. Si bien, debe matizarse esta idea con las palabras que a este respecto enunció Roger Caillois, amigo de los componentes de *Le Grand Jeu* y miembro del Surrealismo: «Indudablemente, el secreto, el misterio, el disfraz, en una palabra, se prestan a una actividad de juego, pero conviene

¹⁰⁶ Sigo aquí la terminología de J. Cohen: *op. cit.*, p. 249.

¹⁰⁷ A. Breton: *Entretiens*, p. 237.

¹⁰⁸ *Id.*: *Los pasos perdidos*, p. 66.

¹⁰⁹ *Vid.* J. Huizinga: *Homo ludens*, p. 25. Al poco de publicarse la traducción francesa de 1951, Breton citaba la mencionada obra de Huizinga en el número 2 de la revista *Médium*.

agregar en seguida que esta actividad se ejerce necesariamente en detrimento del secreto y del misterio. Ella lo expone, lo manifiesta y, en cierto modo, lo *gasta*»¹¹⁰.

He aquí, pues, el fundamento de los juegos imagológicos surrealistas: la revelación del misterio como sustancia constituyente de la estructura maravillosa de la realidad. Correlativamente, desde las manifestaciones más arcaicas de la poesía (incluido el arte primitivo de los hierofantes y de los vates), la poesía es portadora de una relativa oscuridad que dimana del «juego enigmático del mundo» —según ha explicado Ory—, dado que dicha oscuridad, asociada a la capacidad infantil del maravillarse, es inherente al lenguaje figurado y al pensamiento musical de donde aquella, *sub specie ludi*, toma su impulso. En tal sentido, el gaditano reconoce que fueron los surrealistas quienes alertaron de la pérdida de nuestra capacidad de fascinación por la atrofia del órgano de captación de lo maravilloso, a saber, la imaginación¹¹¹. Desde el punto de vista surrealista, pues, el misterio es un valor inherente a la actividad transfiguradora de la poesía. Según Miguel Labordeta, autor cercano al cenáculo postista en lo que respecta a su compartido interés por el Surrealismo inicial, en unos versos pertenecientes a *Violento idílico* (1949), no ha de buscar el poeta siempre cobijo en la noche, por temor a que la luz de la razón inhiba sus facultades. La medianoche, con sus terrores primitivos, es la gran aliada del misterio, pero ni el mediodía mitiga esa ebriedad que constituye el estado natural de todo poeta:

El misterio. Eso siempre.
El misterio a las doce en punto del día
y en su centro de asfalto
yo
impertérito¹¹².

Resulta entonces más que apropiada aquella distinción que Northrop Frye estableciera entre *misterio extrínseco* (el de esencia ignota que sólo adquiere una relación tangencial y secundaria con el arte, «como lo es el arte religioso para la persona que se interesa principalmente en el culto») y *misterio intrínseco* (aquel que «no proviene del ocultamiento sino de la revelación; no de algo desconocido o inconocible en la obra, sino

¹¹⁰ Roger Caillois: *Teoría de los juegos* (Barcelona: Seix Barral, 1958), p. 18. Mencionamos que el autor francés fue distinguido con el título honorífico de brújula mental del Surrealismo; vid. Henri Béhar: «Roger Caillois, “Boussole mentale du surréalisme”», *Les enfants perdus. Essai sur l'avant-garde* (Lausanne : L'Age d'Homme, 2002), pp. 149-164.

¹¹¹ Vid. C. E. de Ory: introducción a *Energeia*, p. 22.

¹¹² Miguel Labordeta: «Letanía del imperfecto», *Violento idílico*, en *Obras completas* (Zaragoza: Javalambre, 1972), p. 107.

de algo ilimitado en ella»)¹¹³. Si bien el propio Frye ilustra esto último citando obras como el *Rey Lear* y *Macbeth*, de Shakespeare, nos resulta relativamente fácil valorar la escritura surrealista en torno a la *revelación* de aquellos contenidos psíquicos larvados en el subconsciente por los que el poeta toma conciencia del sueño, instante éste en el que — según indica Breton — cabría esperar «que los misterios que dejen de serlo nos ofrezcan la visión de un gran Misterio»¹¹⁴. En dicha escritura, pues, el misterio no procede de un ocultamiento sistemático de los contenidos, sino de la sintaxis misma de las imágenes oníricas. Dicho misterio, lejos de ser ajeno a la obra y al propio artista, resulta inherente a lo ilimitado que de algún modo se revela en la obra y en el espíritu que la contempla estéticamente. Dado que el misterio del objeto estético es ilimitado, y sólo en la medida en que es ilimitado, dicho objeto puede ser *ilimitadamente* elaborado por el espíritu conforme a la perfectibilidad infinita de aquél: lo que conmueve entonces al espíritu no es el misterio de un algo extraño a él mismo, sino el misterio intrínseco a sus propias creaciones¹¹⁵.

Pero es precisamente este misterio intrínseco el que ofrece una salida a la fascinación ebria y que por ello reafirma la libertad del sujeto, frente al sobrecojimientto inducido por la abrumadora presencia de un infinito aterrador y extraño. Semejante efugio no es otro que la ironía, la cual, lejos de impedirnos tan deliciosa experiencia, nos permite fascinarnos con los motivos y objetos más insignificantes:

podría decirse que los surrealistas nos invitan a una *fascinación irónica*, que se reconoce en el misterio reinventado por los románticos y que toma de Schlegel la definición de ironía como distanciamiento; una fascinación irónica que nos atrapa no cegándonos, sino abriéndonos a la posibilidad de *sentirnos* fascinados¹¹⁶.

¹¹³ N. Frye: *Anatomía de la crítica*, p. 121. El crítico canadiense menciona un tercero, de menor importancia: «el misterio como enigma, como problema que ha de ser resuelto y liquidado, [el cual] pertenece al pensamiento discursivo y tiene poco que ver con las artes», salvo en cuestiones técnicas, o, diremos, derivadas de un prejuicio formalista.

¹¹⁴ A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifestos...*, p. 24.

¹¹⁵ Tal vez por ello enfatizara Cirlot: «Creemos poco en los misterios porque somos el mismo misterio»; J.-E. Cirlot: «Manifiesto», suplemento de *Dau al Set*, mayo de 1950. Reproducido en AA. VV.: *Ciudad de Ceniza...*, p. 129.

¹¹⁶ Luis Puellas Romero: *El desorden necesario. La filosofía del objeto surrealista* (Madrid: Cendeac, 2005), p. 129. En este sentido, Paz supo también ver que: «Lo que distinguía al arte moderno del antiguo —de la ironía romántica al humor de dadá y los surrealistas— era la alianza de crítica y creación»; O. Paz: *Apariencia desnuda...*, p. 98.

2.2.8.2. *La negra efigie del pesimismo*

Acérrimo fustigador del alma romántica, ironizaba Nietzsche en un apunte de *La gaya ciencia* (1886): «Hay un buen remedio contra las filosofías pesimistas, contra la hipersensibilidad, a la que considero la verdadera “miseria de hoy”: [...] el remedio contra la “miseria” imaginaria no es otro que la *miseria real*»¹¹⁷. En verdad, la ironía que aquí emerge como conciencia lúcida e irrisoria de la contradicción que anida en el corazón del hombre fue una de las principales virtudes románticas que muchos autores seguirán cultivando. Es cierto que, según José Ordóñez, el Romanticismo puso en escena para la Modernidad un nihilismo estético, mediado por la reflexión y opuesto a la antigua Metafísica¹¹⁸. Pero en el profundo seno de aquella atormentada *alma bella* que Nietzsche ridiculizó convivían fuerzas intensamente antagónicas: por un lado, el ímpetu revolucionario, alimentado por la confianza en las capacidades transformadoras del espíritu; por otro, el demonio de la incredulidad, el hastío, la conciencia de lo absurdo del mundo y de la existencia. Sin duda, estas sombras amenazadoras habrían logrado aniquilarla de no contar con un recurso que le permitió soportar el juego de tensiones desplegado en su dramática conciencia interior: la ironía¹¹⁹. Pero en ningún caso este *culto a la nada* y esta *poesía de la desilusión* deben hacernos obviar aquella otra dimensión positiva de que también participó aquella sensibilidad, tantas veces vilipendiada por autores como Ernest Seillière (1866-1955), intelectualmente vinculado al fascismo europeo, quien creyó localizar en el *egotismo* mórbido del romanticismo moral el origen de la enfermedad del alma moderna¹²⁰.

Si uno de los síntomas de la enfermedad romántica (inoculado el virus de la ironía negativa) es el vértigo que nace de la conciencia de un vacío existencial, de la pérdida de todo fundamento y de toda fuerza integradora, no es menos cierto que el propio romanticismo desarrolló la vacuna contra este *pathos* trágico a partir de la cepa de una

¹¹⁷ Fr. Nietzsche: § 48, *La gaya ciencia*, p. 83.

¹¹⁸ José Ordóñez García: «Pallaksch! Pallaksch! (El nihilismo romántico y su expresión moderna)», en D. Romero de Solís & J. B. Díaz Urmeneta (eds.): *La memoria romántica*, pp. 137-166.

¹¹⁹ Vid. Paolo D'Angelo: «Nihilismo romántico», *La estética del romanticismo* (Madrid: Visor, 1999), pp. 110-116.

¹²⁰ «Et parce que vivre, pour un homme, c'est surtout agir et improviser en vue d'augmenter sa puissance sociale ou de l'affermir, ce qui s'en va d'abord avec l'activité raisonnée, c'est le sentiment de la vie et la joie de vivre. Une impression d'incomplétude, de *solitude morale*, et presque d'angoisse s'établit à demeure; l'existence paraît lointaine, dénuée d'intérêt, irréaliste»; Ernest Seillière: "La triple racine de l'état d'esprit romantique", «Introduction», *Le mal romantique: essai sur l'impérialisme irrationnel* (Paris: Plon-Nourrit et Cie., 1908), p. VIII.

ironía concebida ahora no como un disolvente de todo valor, sino como un caos exuberante de fuerzas, lleno e infinito, que genera mundos y es capaz de restablecer el ideal. Según el desarrollo moral de la ironía romántica, el humorismo —lo cómico superior— permite superar la primera caída, aquella que significa nuestra expulsión del paraíso de la ingenuidad y la liquidación del sosiego de nuestra certidumbre, para a continuación propiciar el descubrimiento de una nueva ingenuidad y de una nueva alegría de maravillarse, haciendo de la duda y de la incertidumbre resortes de un elevado juego que trascienda toda falsaria convención y toda estabuladora certeza. Pues no es posible permanecer en el pozo del desengaño cuando ya la ilusión se ha vuelto consciente, voluntaria, libremente asumida en el sistema de contradicciones que contribuye a la palingenesia de nuestro espíritu creativo. Por tanto, si convenimos en que la sensibilidad moderna se nutre de esta oscilación entre entusiasmo e ironía, entre creación y destrucción, es fácil concluir que el Surrealismo representa el gran epifonema de la Modernidad.

Anteriormente, hemos comprobado que un amplio sector de la crítica ha establecido como lugar común el pesimismo supuestamente inherente a la estética surrealista, pasando por alto aquellos contenidos positivos en los que se cifra su gran esperanza. Resulta cuando menos significativo que el único elemento reprochado por parte de Breton a los escritores naturalistas —de los que se declaraba apasionado lector— es precisamente su pesimismo¹²¹. Ciertamente es que el conflicto entre realidad y subjetividad no pocas veces adquiere en el movimiento francés las fórmulas de una negatividad pura y absoluta; pero si algo significó el Surrealismo fue, *ante todo*, una puesta al día de la conciencia profunda del hombre y la llamada a un nuevo amanecer del espíritu. ¿Cómo casar entonces dos pasiones antagónicas que se anulan mutuamente?

El pesimista siente vana toda esperanza, esta la cual implica la apertura de nuestra conciencia a la realización futura de la posibilidad y aumenta las fuerzas que impulsan la vida. Por tanto, el pesimismo es también un disolvente de toda acción subversiva, lo que difícilmente compatibilizaría con la moral revolucionaria que los surrealistas asentaron sobre la convicción de que el deseo puede intervenir en el plano de la realidad para transformarla (incluso más allá de las invocadas utopías)¹²². Es cierto que la Modernidad nació en el marco de un pesimismo cultural que afectó por igual al *Sturm und Drang* y al

¹²¹ Vid. A. Breton: *Los vasos comunicantes*, pp. 70-71. Reverdy admiraba de ellos el haber conservado, pese a todo, la mayor pureza; vid. P. Reverdy: «La emoción» (1917), *Escritos...*, p. 20.

¹²² «Le poète, l'artiste seraient les plus inexcusables des hommes à vouloir se prémunir à toute force contre "l'utopie" alors que la nature de leur création même, les porte à puiser dans le domaine indistinct où, au moins au départ, *l'utopie est reine* quand elle s'avèrerait capable en certains cas de fécondité sur le plan réel, susceptible de se dévoiler comme n'ayant pas été l'utopie»; A. Breton: *Entretiens*, p. 266.

primer romanticismo (con el fracaso de los ideales ilustrados y la decepción por la Revolución Francesa), y que el Surrealismo reproduce tras la I Guerra Mundial. Pero no se trataba tampoco de un pesimismo estéril. Apelando en última instancia al tiempo mítico de la Edad de Oro (de alguna manera aún presente en los estadios anteriores de la conciencia, es decir, en los estratos más soterrados de nuestra estructura mental) y enlazando con la revelación novalisiana del «Reino de los Mil Años» (exaltación de un futuro mítico de realización absoluta del espíritu), alfa y omega de una misma utopía regresiva, André Breton se posicionaba frente al pesimismo de los existencialistas con el que tantas veces la crítica ha confundido la negritud irónica del Surrealismo:

Je formule d'expresses réserves sur le prétendu «pessimisme» surréaliste. Ce pessimisme, en ce qui regarde la maladie de notre temps et la plupart des remèdes communément envisagés, a du moins ceci de particulier qu'il se double d'un optimisme largement anticipatif.

Le rocher de Sisyphe ? Les surréalistes different de Camus en ce qu'ils croient qu'un jour ou l'autre il va se fendre, abolissant comme par enchantement la montagne et le supplice : ils inclinent à penser qu'il peut être une manière propice de le rouler... Est-ce assez optimiste, dites-moi ! Ils ne tiennent pas pour incurable la «fracture» observée par Camus entre le monde et l'esprit humain. Ils sont très loin d'admettre que la nature soit hostile à l'homme mais supposent que l'homme, originellement en possession de certaines clés qui le gardaient en communion étroite avec la nature, les a perdues et, depuis lors, de plus en plus fébrilement s'obstine à en essayer d'autres *qui ne vont pas*¹²³.

La lectura camusiana del mito de Sísifo como metáfora arquetípica de la continuada inutilidad de todo esfuerzo humano plantea la cuestión del suicidio. Ciertamente es que el *deseo de conocimiento absoluto* no deja de chocar una y otra vez contra la pared limitadora de lo real. Pero los surrealistas no encuentran fatalidad alguna en esta contradicción. Ante el sentimiento de lo inútil y de la vana teatralidad del mundo, Aragon no duda en ironizar:

¹²³ *Ibid.*, p. 251. Breton manifestó en diversas ocasiones su total desacuerdo con la concepción de la poesía por parte de Albert Camus, especialmente en lo que respecta a las valoraciones que el existencialista francés hiciera de las figuras de Sade, La Fontaine, Rimbaud y otros nombres santos del Surrealismo en la citada obra *L'Homme révolté* (1951). Cfr. A. Camus: *El hombre rebelde*, incluido en *Obras*, 3. Vid. A. Breton: «Dialogue avec Patri sur "L'Homme révolté" », en *Arts*, 16 de noviembre de 1951, reproducido en *Œuvres complètes*, vol. III (París : Gallimard, 1999), pp. 1048-1055. Resulta también de sumo interés el número especial de la revista dirigida por Paul Lombard, *La Rue*, titulado «Révolte sur mesure», Marsella, 30 de junio de 1952, en el que se refutan los argumentos vertidos por Camus en la citada obra (este número fue confiado a los surrealistas). Puede descargarse una versión digitalizada de este número en la dirección <http://melusine.univ-paris3.fr/Images/La%20Rue.pdf> Asimismo, como exponente de la filosofía del absurdo esbozada por Camus en el célebre ensayo tácitamente referido por Breton en el fragmento antes transcrito, vid. *id.*: *El mito de Sísifo* (Madrid: Alianza, 2001).

el sentimiento de inutilidad se ha puesto de cuclillas junto a mí. [...] Tiene la expresión de lo infinito en su rostro y entre sus manos sostiene desplegado un acordeón azul que jamás toca y sobre el que se lee: PESIMISMO [*sic*]. Pásame este trozo de azul, mi querido Sentimiento de lo inútil, su canción agradaría a mis oídos. Cuando acerco los fuelles sólo se ven las consonantes:

PSMSM [etc.]¹²⁴

Por ello, y a pesar de considerar como un signo de inteligencia la posesión de «una cierta noción de lo inútil y de lo irrisorio de todo esfuerzo»¹²⁵ (percíbase aquí el acento vacheano), el poeta, justo después de elogiar la filosofía idealista que nutrió aquellos años de su juventud, apunta en otro de los luminosos pasajes de *Le paysan de Paris* (1926): «No hay reposo para Sísifo, pero su piedra no cae, sube, y no debe dejar de subir»¹²⁶. El surrealista, como el romántico, no renuncia a lo absoluto. Convencido de la dignidad heroica de la derrota y de la belleza herética del individuo que osa ambicionar sublimes metas con los siempre escasos medios de que dispone, Aragon no duda exhortarnos a la gran y última *cruzada del espíritu* que de antemano sabemos perdida: «os conjuro desde hoy a vosotros, corazones aventureros y graves, poco preocupados por la victoria, que buscáis en la noche un abismo a donde lanzaros. Vamos, ha comenzado la función. Pasen por esa ventanilla»¹²⁷. Ciertamente es que la ironía no deja de autodevorarse constantemente, y así encontramos en una de las páginas de su *Tratado de estilo* (1928):

insistiremos en declarar que vivimos únicamente sin esperanza, que todo el mundo vive sin esperanza [...] ¿No os avergonzáis, chicos como vosotros, de seguir escondiendo las narices en las faldas de una palabra? ¿Os parece la meta de vuestra vida, la felicidad? ¿Os parece que existe?»¹²⁸

Ante todo, no conviene llegar a conclusiones precipitadas. Sin duda, en estos textos late una ironía profunda que matiza o desmiente el contenido superficial. Básicamente se trata del mismo Aragon que tan sólo unos años antes había irrumpido con la ópera prima *Feu de joie* (1920), donde a través de múltiples juegos de palabras reflejaba aquel espíritu de revuelta juvenil que surgió de la I Guerra Mundial con la decidida voluntad de reconstruir la sociedad y la literatura de su tiempo¹²⁹. Y es que más allá de todo falso

¹²⁴ A partir de aquí, Aragon comienza a jugar con la palabra «pesimismo», descomponiéndola y recomponiéndola a su antojo; L. Aragon: *El campesino de París*, pp. 51-52.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 189.

¹²⁶ *Ibid.*, 202.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹²⁸ *Id.*: *Tratado de estilo*, pp. 73-74.

¹²⁹ Véase nuestro breve comentario sobre esta obra en el punto «3.2.4. Alegría y risa en el Postismo».

optimismo, el cual suele servir de coartada a un conformismo o a un nihilismo estériles («mi moral, como podéis ver —decía Louis Aragon—, no va unida a mi optimismo. Jamás he comprendido la consolación»¹³⁰), existe una alegría no viciada por el hábito de las convenciones, tal como afirmó Breton en su celeberrimo manifiesto de 1924: «la *pura alegría surrealista* del hombre que, consciente del fracaso de todos los demás, no se da por vencido, parte de donde quiere, y, a lo largo de cualquier camino que no sea *razonable*, llega a donde puede» (el primer énfasis es mío)¹³¹. Se trata de aquella alegría que experimenta todo hombre que, viéndose a sí mismo capaz de transformar la realidad, aún no ha sido afectado por «este cáncer del espíritu que radica en el hecho de pensar, con harta dolor, que ciertas cosas “son”, en tanto que otras, que muy bien podrían ser, “no son”»¹³². Por ello, tampoco ha faltado en España quien en contra de la opinión general ha considerado el Surrealismo como una estética esencialmente afirmativa¹³³. Incluso Juan Larrea, en una nota fechada el 9 de julio de 1933 (esto es, en plena expansión internacional del Surrealismo), confiesa haber logrado concretar «la determinante inmediata de mi vida: la alegría fuerte y optimista». A este respecto, añadía el poeta bilbaíno:

Creo encontrarme en situación de crear mi vida a mi arbitrio por hallarme de acuerdo esencial con mi destino. Crearla como un poema gozoso y fuerte. Mas no sólo en apariencia alegre sobre un fondo atormentado, sino profunda y limpiamente. Guerra al miedo. Fortaleza para soportar los choques necesarios y sacar de ellos un conocimiento, un nuevo germen eficaz de alegría. [...] Imposibilidad de la conciencia de adoptar otra actividad. Propagación de la alegría para nuestro bien personal y para el de nuestros sucesores. Renovación del mundo. [...] Y no porque sólo vayan a ocurrir sucesos altamente agradables, supeditados a nuestra acucia de placer inmediato. Sino porque ocurra lo que ocurra la fuerza interior será suficiente para salir victoriosa y enriquecida de las dificultades¹³⁴.

Ciertamente, toda la Vanguardia estaba inmersa en una dialéctica de destrucción y construcción: por un lado, la necesidad de reducir a cenizas el viejo mundo (su falsa moral, sus dogmas caducos y sus ridículos preceptos estéticos); por otro, la de edificar una moral y un arte que satisficieran las nuevas necesidades espirituales y creativas del poeta

¹³⁰ L. Aragon: *op. cit.*, p. 209.

¹³¹ A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 51.

¹³² *Id.*: «Segundo Manifiesto del Surrealismo» (1930), *op. cit.*, p. 161.

¹³³ Así lo hizo tempranamente C. Muñoz Arconada: «Hacia un superrealismo musical» (1925), *Alfar*, n° 47, p. 22.

¹³⁴ J. Larrea: *Orbe* (selección), en *Poesía y revelación*, pp. 186-187.

moderno¹³⁵. En este sentido, Breton se apresuraba a advertir en el manifiesto de 1930 sobre «cuán absurdo es dar al surrealismo un sentido únicamente destructor o constructor; [pues] el punto al que nos hemos referido [lo surreal] es, *a fortiori*, aquel en que deja de ser posible enfrentar entre sí a la destrucción y la construcción»¹³⁶. Walter Benjamin, por su parte, se refiere al «pesimismo absoluto» del Surrealismo a tenor de la desconfianza sistemática que éste mostraba hacia el destino de la literatura, de la libertad, de Europa, y especialmente hacia toda forma de entendimiento entre las clases sociales, la gente, etc.¹³⁷. Pero, si aquel vomimiento procedió a la *organización del pesimismo*, fue para alejar la metáfora moral de la política, para aniquilar su optimismo diletante y sin conciencia, y para abrir en el espacio de la acción política lo radical y absolutamente imaginativo¹³⁸. Luego esta «organización del pesimismo» (expresión cuya autoría no pertenece originalmente al filósofo alemán, sino al intelectual francés Pierre Naville, quien la utiliza en el número de octubre de 1927 de *La Révolution Surréaliste*), esta organización del pesimismo, decía, adquiere una función desrealizadora:

L'organisation du pessimisme est vraiment un des «mots d'ordre» les plus étranges auquel puisse obéir un homme conscient. C'est cependant celui que nous réclavons de lui voir suivre. Cette méthode si l'on peut dire, et l'on dirait plus justement cette tendance, nous permet et nous permettra peut-être encore d'observer la plus haute partialité, celle qui nous a toujours retranché du monde ; elle nous empêchera du même coup de nous fixer, de dépérir – c'est-à-dire que nous maintiendrons aussi fermement notre droit à l'existence, dans ce monde¹³⁹.

En cierto modo, la consigna *sistematizar la confusión* (ésta a propósito del método crítico-paranoico de Dalí) no anda muy lejos del citado lema *organizar el pesimismo*, pues en ambos casos el fin último no será otro que desacreditar los mecanismos habituales del pensamiento racional a través de los cuales el hombre ha venido reduciendo su campo de visión. Para el pintor catalán, el Surrealismo debía servirse de un proceso de carácter paranoico —y activo— del pensamiento, coadyuvado por el automatismo psíquico puro, la

¹³⁵ Tal como hubo señalado de Torre en 1921: «Destrucción y Construcción: En estas dos palabras puede sintetizarse la curva y proceso evolutivo de todo el arte novísimo»; G. de Torre: «Literaturas novísimas» (1921), en J. Brihuega: *Manifiestos, proclamas...*, p. 271. Según reza un pasaje de *El libro de Monelle* (1894) de Marcel Schwob (1867-1905): «Destruye, destruye, destruye. [...] / Destruye, porque toda creación viene de la destrucción./ Y para la bondad superior hay que aniquilar la bondad inferior. Y así el nuevo bien parece saturado de mal/ Y para imaginar un arte nuevo, hay que destrozar el arte antiguo. Y así el arte nuevo parece una especie de iconoclastia»; Marcel Schwob: *El libro de Monelle* (Madrid: Hiperión, 2008), p. 29.

¹³⁶ A. Breton: *op. cit.*, p. 111.

¹³⁷ W. Benjamin: *op. cit.*, p. 60.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *La Révolution Surréaliste*, nº 9-10, Paris, octubre de 1927, p. 59.

hipnosis y demás estados pasivos, para sistematizar la confusión y contribuir «au discrédit total du monde de la réalité»¹⁴⁰. Este descrédito total de la realidad suponía asimismo el desprecio de la escuela literaria que la enaltecía, a saber, el Realismo (según Breton, «hostil a todo género de elevación intelectual y moral. Le tengo horror por considerarla resultado de la mediocridad, del odio y de vacíos sentimientos de suficiencia»¹⁴¹). Esta condena incluía el realismo social y el arte proletario, portadores de metáforas morales inaceptables desde el punto de vista del Surrealismo. En este sentido, son el realismo literario y la poesía comprometida los verdaderos órganos de un «pesimismo seductor» frente al que se colocaba el entusiasmo surrealista¹⁴².

Merced al proceso básico que describe la alquimia mental de todo arte, incluso en el humor negro (sin duda el más negativo de los conceptos a que dio lugar la teoría surrealista de Breton) puede intuirse «la estela de un relámpago que parece conducir al hombre desde la sima del nihilismo hasta la cumbre de una omnipotencia incomprensible, desde la desintergración a la reintegración, desde la negra materia prima hasta el oro de la maravilla»¹⁴³. Así pues, la *desperatio* surrealista no podría comprenderse en sus justos términos sin la premisa de una esperanza superior¹⁴⁴. Del mismo modo, sin la desesperación «nada puede abonar aquella fe [en el resplandor que hay en el fondo de nuestro ser]. Es imposible adoptar dicha fe, sin sentir tal desesperación, es imposible afirmar la primera y negar la segunda»¹⁴⁵.

La verdad es que el Surrealismo supo situarse más allá de toda esperanza y de toda desesperanza, de todo pesimismo y de todo optimismo. Para el que sueña despierto, para el poeta, la esperanza y la desesperanza determinan la acción de su imaginación y coloran sus relaciones con el mundo, pero de tal modo que una y otra se transforman en magnitudes espirituales equivalentes¹⁴⁶. La *rebelión absoluta*, la *insumisión total* y el *sabotaje en toda regla* eran fórmulas que expresaban la determinación surrealista de reducir a escombros los valores impuestos por la mentalidad burguesa (estos los cuales sí abocaban al pesimismo).

¹⁴⁰ S. Dalí: «L'âne pourri», en *Oui...*, p. 155.

¹⁴¹ A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *op. cit.*, p. 17.

¹⁴² G. Picon: *Panorama...*, p. 42.

¹⁴³ M. Carrouges: «Humor objetivo y humor negro», *André Breton y los datos...*, p. 136.

¹⁴⁴ C. Abastado: «La croyance à la vie», *op. cit.*, pp. 40-41. Por todo ello discrepamos de la afirmación hecha por José Luis Suárez según la cual: «La esencia del *humor negro* está en el *pesimismo*»; J. L. Suárez Rodríguez: *Filosofía y humor...*, p. 131.

¹⁴⁵ A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo» (1930), *Manifiestos...*, p. 113.

¹⁴⁶ Vid. A. Breton & P. Éluard: *Diccionario abreviado...*, s. v. «Esperanza (desesperanza)». El propio Éluard destaca de Lautréamont el hecho de no haber abandonado nunca un cierto equilibrio entre esperanza y desesperanza, la «sorprendente lógica sin contradicción posible, que nos muestra de forma resplandeciente, en su correspondencia»; P. Éluard: «Sobre Lautréamont», *El poeta y su sombra*, p. 42.

En un manifiesto de 1930 a propósito de la película de Buñuel, *L'Age d'or*, firmado por los surrealistas, Breton aludía explícitamente al «definitivo pesimismo» que, surgido de la propia sociedad burguesa, aceleraba su proceso de descomposición. Dicho pesimismo, al pasar por el filtro surrealista, toma entonces el valor de la negación y asume de inmediato un carácter revolucionario y anticlerical. Pero, ¿qué fuerzas hicieron posible esta transformación del pesimismo? La respuesta quizá pueda sorprender: el amor y el deseo¹⁴⁷.

Por lo demás, ¿no es una *contradictio in adjecto* la idea de un arte pesimista? El verdadero artista en modo alguno ve la realidad *como es*, sino más plena. El arte —decía Nietzsche en uno de sus fragmentos póstumos que más denotan el influjo emersoniano— es esencialmente «*afirmación, bendición, divinización de la existencia...*», atributos que lo hacen incompatible con toda posibilidad de pesimismo¹⁴⁸. Del mismo modo, en *El nacimiento de la tragedia* (1872), afirmaba el profesor de filología en Basilea: «sólo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo»¹⁴⁹. Lo dicho rebasa con creces la problemática de lo bello, que en la Modernidad adquiere una complejidad inusitada. Si lo bello es objeto, finalidad y esencia del arte, entonces todo arte, en cuanto que producto de la voluntad creativa y victoriosa del poeta, enciende el placer y acrecienta la fuerza. Lo feo, por el contrario, empobrece y oprime; aminora, en definitiva, la sensación de fuerza. Al arte moderno, especialmente al arte dionisiaco, le corresponde un estado de ebriedad y de alegría danzante que lo opone a la pesadez y a la torpeza de lo feo, pero que no duda en servirse también de la fealdad en sus representaciones. En este

¹⁴⁷ «Le *désir*, oui, *toujours* —enfaticaba Breton—. C'est à lui seul que nous puissions nous en remettre comme au grand porteur de clés»; A. Breton: *Entretiens*, p. 252. *Vid. id.: Los vasos comunicantes*, pp. 59 *et seq.* y 91 *et seq.*; *id.: El amor loco, passim*. A este respecto, *cfr.* D. Ades: *op. cit.*, pp. 54-55. En *Le paysan de Paris* (1926), escribía Louis Aragon: «Me enamoré, todo lo que hay fuera de estas dos palabras resulta inimaginable. [...] El espíritu metafísico renacía para mí del amor. El amor era su fuente, y no quiero salir nunca más de este bosque encantado»; L. Aragon: *op. cit.*, pp. 203-204 y 205. A juicio de Durozoi y Lecherbonnier, «en la raíz del amor se halla el *deseo*, esa negación de las condiciones presentes, esa tensión hacia otra cosa, hacia la mujer, hacia la felicidad. Al provocar, mediante sus técnicas (poéticas, analíticas, pictóricas, etc.), la aparición del *deseo* en la conciencia de los hombres, el surrealismo libera en ellos la fuerza primordial que les permitirá realizarse, querer realizar su felicidad personal y social, su rebeldía y la revolución»; G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *El surrealismo*, p. 231. Precisamente a través del deseo el yo llega a sí mismo de entre las cosas y descubre su propia realidad subjetiva, como demuestra la cosmovisión mágica del pensamiento mitológico. Escribía a este respecto Ernst Cassirer (1874-1945) en el segundo volumen de su magnífica *Philosophie der symbolischen Formen: Das mythische Denken* (1925): «La primera facultad con la cual el hombre se opone a las cosas como ser independiente es la facultad de *desear*. Al desear, el hombre no acepta simplemente la realidad de las cosas, sino que la construye para sí mismo. En el deseo se agita la primera conciencia primitiva de la capacidad para *configurar* el ser. [...] No hay ningún ente ni evento que en última instancia no tenga que someterse a la “omnipotencia del pensamiento” y a la omnipotencia del deseo»; Ernst Cassirer: *Filosofía de las formas simbólicas II: El pensamiento mítico* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998), pp. 199-200. Es importante tener esto en cuenta a propósito de la importancia que adquiere la conciencia mítica en el Surrealismo. *Vid. infra* «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna».

¹⁴⁸ Fr. Nietzsche: § 14 (47), *Fragmentos póstumos*, p. 206.

¹⁴⁹ *Id.: El nacimiento de la tragedia* (Madrid: Alianza, 2001), p. 69, respectivamente.

sentido, la negatividad estética elude el utilitarismo que subyace a las tesis hedonistas y que entroncan con los presupuestos estéticos del filósofo ilustrado David Hume a propósito del principio que —según él— regiría el sentido de la belleza: «el objeto que tiende a producir placer en su propietario es siempre considerado como bello, del mismo modo que todo objeto que tiende a producir dolor es desagradable y feo»¹⁵⁰. Precisamente, el humor romántico motiva un dolor placentero y un placer doloroso por los que belleza y fealdad se fusionan en un objeto único. A tenor de la teoría estética de Fr. Schlegel, dicha oposición entre belleza y fealdad queda trascendida en el momento en que ambas categorías se convierten en *correlatos inseparables* que representan la desarmonía esencial del espíritu moderno¹⁵¹.

Para que dichas categorías se integren mutuamente, es necesario que el poeta, en su persistente huida de la simplicidad, emplee una fuerza suprema: su *sublimidad* misma¹⁵². La energía estética desplegada por el sujeto romántico pone en juego esta sublimidad en la medida en que el ideal objetivo de lo bello (*das Schöne*), propio de la poesía ingenua griega, ha sido desplazado por el principio subjetivo de *lo interesante* (*das Interessante*), a saber: la preparación imperfectible de lo bello que permanece inalcanzado y por el que la poesía (léase *poesía universal progresiva* o *ideal romántica*) aspira a un infinito no realizable. En este sentido, una vez el sujeto vive el cisma fundamental por el que pierde la antigua armonía y que conlleva la destrucción de la unidad y simplicidad de lo bello clásico, «el fin último de la literatura moderna no puede ser otro que el *súmmum* bello, un máximo de perfección estética objetiva»¹⁵³. En el arte moderno, pues, lo feo —situado al lado de lo bello— exige una gran fuerza y plenitud de energía estética¹⁵⁴. Así, la ironía encarna el principio estético que permite al poeta vivir las contradicciones (belleza / fealdad, infinitud / finitud, etc.) que mantienen al espíritu en una tensión constante hacia el ideal; si bien la fealdad y la discordancia son, en este sentido, *ilusiones necesarias* que fortalecen y desarrollan la belleza y la armonía¹⁵⁵.

¹⁵⁰ David Hume: *Tratado de la naturaleza humana*, Vol. 2 (Madrid: Editora Nacional, 1977), p. 822.

¹⁵¹ Esto constituye una superación de la teoría estética de Edmund Bürke (1729-1797), para quien la fealdad y la belleza se oponen mutuamente. Vid. Edmund Bürke: «La fealdad», *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Madrid: Alianza, 2005), pp. 154-155.

¹⁵² Vid. Fr. Schlegel: *Sobre el estudio de la poesía griega*, pp. 115 y 144.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵⁴ «Lo bello en sentido estricto es la manifestación de una multiplicidad finita en una unidad condicionada. En cambio, lo sublime es la manifestación de lo infinito: de plenitud infinita o de armonía infinita. Tiene pues un contrario doble: infinita carencia e infinita desarmonía»; *ibid.* p. 121.

¹⁵⁵ Novalis: *La enciclopedia*, p. 419.

Más tarde, Johann Karl Friedrich Rosenkranz (1805-1879), en su *Estética de lo feo* (1853), retomará la oposición de Bürke para sistematizarla a partir de la dialéctica de Hegel: la belleza es la tesis y la fealdad, la antítesis, de modo que lo «negativo estético», de donde parten las subcategorías de deformidad, incorrección y desfiguración, sólo existe en tanto que contraste con lo bello, su presupuesto positivo. De la dialéctica entre ambas categorías resultará la risa en cuanto que síntesis de todo el proceso¹⁵⁶. En tal sentido, sabemos que el humor negro participa de lo monstruoso (categoría en que se inserta también la tendencia al *hybris* literario, consistente en fundir y entremezclar géneros diversos), y más concretamente de lo monstruoso moral, convertido en un medio óptimo para desenmascarar aquellos contenidos solapados por una apariencia de belleza (reconocida oficialmente como tal).

Lo feo representa entonces —siguiendo a Bodei— aquellas verdades con las que el arte debe desenmascarar las realidades perversas que se ocultan bajo la apariencia tranquilizadora de lo bello convencional¹⁵⁷. En tal sentido, resulta tal vez apropiada la metáfora quirúrgica que el poeta estadounidense Ezra Pound (1885-1972) utilizó en un texto de 1913 para ilustrar el modo en que la sátira marcaría el cese de la oposición entre el culto a la belleza y el culto a la fealdad:

As there are in medicine the *art of diagnosis* and the *art of cure*, so in the arts, so in the particular arts of poetry and of literature, there is the art of diagnosis and there is the *art of cure*. They call one the cult of ugliness and the other the cult of beauty.

The cult of beauty is the hygiene, it is sun, air and the sea, and the rain and the lake bathing. The cult of ugliness, Villon, Baudelaire, Corbière, Beardsley, are diagnosis. Flaubert is diagnosis. Satire, if we are to ride this metaphor to staggers, satire is surgery, insertions and amputations.

[...] Satire reminds one that certain things are not worth while. It draws one to consider time wasted.

The cult of beauty and the delineation of ugliness are not in mutual opposition¹⁵⁸.

La sátira sería, pues, la cirugía espiritual que mediante implantes y amputaciones antipatéticas haría convivir la belleza y la fealdad en un cuerpo extraño. Si bien, en todo escritor satírico palpita un moralista que de algún modo aspira a abolir la fealdad, muy a

¹⁵⁶ Vid. Karl Rosenkranz: *Estética de lo feo* (Madrid: Julio Ollero, 1992). Cfr. U. Eco: *Historia de la fealdad* (Barcelona: Lumen, 2007).

¹⁵⁷ Vid. Remo Bodei: *La forma de lo bello* (Madrid: Antonio Machado Libros, 1998), p. 141.

¹⁵⁸ Ezra Pound: «The serious artist» (1913), en *The literary essays of Ezra Pound* (New York: New Directions Publishing, 1968), p. 45. Existe una traducción al castellano, *id.*: *El artista serio y otros ensayos literarios* (México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001).

diferencia del esteta, que la necesita como contraste¹⁵⁹. Es preciso tener en cuenta que Pound trabó amistad con los dadaístas y los surrealistas en el París de los años 20, aunque las premisas estéticas de que partía el norteamericano, con su antibarroquismo (rechazo de las «fiorituras» formales) y su antirromanticismo (huida de toda efusión sentimental), difieren del concepto de belleza propugnado por aquéllos. De naturaleza más bien dionisiaca, la belleza surrealista se basaba en la hiperexcitación de un especial estado creativo que conduce a la ebriedad, aun sin exclusión de ciertos mecanismos irónicos que permiten al poeta salir de su deslumbramiento ebrio. En última instancia, las vanguardias históricas encarnaron una *revolución del optimismo* que, en contraste con el pesimismo y el catastrofismo del realismo burgués, suele adquirir la forma del juego:

El realismo es una fórmula que vitalmente da, como mucho, para el conformismo, más que para el optimismo. Poco importa que el realismo de derechas sea conformista y el realismo de izquierdas o de denuncia sea pesimista. Hay algo más profundo, y es que el realismo nace limitado, resignado, corto de posibilidades. De entrada, el realismo renuncia a la imaginación, acorta sus distancias y no quiere ver más allá de lo que hay, cuando, realmente, lo que hay está siempre más allá. Optar por el realismo es ya una opción pesimista, un dar por supuesto que el mundo es su superficie, que la realidad es lo que vemos. Una negativa de todas las otras percepciones y, sobre todo, una autocastración que nos somete a lo externo y nos impone la renuncia a nosotros mismos, a lo que nosotros ponemos en las cosas¹⁶⁰.

Y para demoler el esquema de lo real, para abolir —en palabras de Paz— «esta realidad que una civilización vacilante nos ha impuesto como la sola y única verdadera», ningún arma resulta más poderosa que el humor¹⁶¹. Pues combatir la seriedad equivale a combatir la realidad, si afirmamos con Arthur Schopenhauer que la seriedad es «la conciencia del acuerdo perfecto y la congruencia del concepto o el pensamiento con lo intuitivo o la realidad»; de ahí que el hombre serio se muestre siempre «convencido de que piensa las cosas tal como son y de que son tal como las piensa»¹⁶². Lo que hace el humor, pues, es *desrealizar*.

¹⁵⁹ H. Ball: *La huida del tiempo...*, p. 194.

¹⁶⁰ Fco. Umbral: *op. cit.*, pp. 64-65.

¹⁶¹ O. Paz: «El surrealismo», en AA. VV.: *El surrealismo*, p. 39.

¹⁶² A. Schopenhauer: *El mundo como voluntad...* [*Complementos*], p. 130. Sobre la tesis schopenhaueriana del humor como doble contrapunto de la ironía, *vid. supra* «1.5. De la ironía romántica a la ironía superior: el humorismo». Guy de Maupassant (1850-1893), que sufrió graves trastornos nerviosos (agravados por la sífilis), es el autor del cuento «Auprès d'un mort», retrato irrisorio —a la par que encomiástico— de Schopenhauer («el mayor saqueador de sueños que haya pasado por la Tierra»), cuya «irresistible ironía» había dejado una huella indeleble en muchos de sus contemporáneos (incluido el propio narrador francés). *Vid.* Guy de Maupassant: «Junto a un muerto», en *La máscara y otros cuentos fantásticos* (Madrid: Edaf,

Jaume Pont ha señalado la plena desrealización de la realidad histórica como primera justificación del humor y el juego postistas¹⁶³. ¿Pero qué significa esto de «desrealización»? Según explica Nicolai Hartmann (1882-1950), la *Desrealisation* consiste en una liberación del encadenamiento, en «una pérdida de lo cotidiano y de [sus] preocupaciones, una redención y un alivio», en definitiva, en un *estado flotante* que resulta de la manumisión de la conciencia inmediata de la realidad, así como de las cargas anímicas que ésta impone¹⁶⁴. En tal sentido, existe cierta correlación entre el humor y la creación propiamente artística, dado que el objeto de representación estética nunca es transformado del todo por el artista —al menos estrictamente hablando—, sino únicamente *presentado*, es decir, *llevado a la aparición*, a diferencia del acto cotidiano que consiste en un realizar y en el que propósitos y fines «se transforman en realidad por la acción», pues los sentimos como un imperativo, como un *deber-ser*. Desde este punto de vista, todo proceder estético-creativo es desrealizador en la medida en que «no necesita procurarse las condiciones de posibilidad que faltan, no necesita mover el pesado fardo de lo real, sino sólo ofrecer lo irreal como tal a la mirada que contempla»¹⁶⁵:

2007), pp. 99-106. En 1915, y a modo de homenaje al singular escritor francés, el modernista Mauricio Bacarisse, quien más tarde se acercaría tímidamente al postmodernismo ultra, recreó versificadamente dicho cuento, aunque con un tratamiento más sarcástico e implacable con el filósofo alemán, al que calificaba de «huraño», «profesor / avinagrado y pesimista», «ingente / filósofo bilioso y feo», «cara de simio», «filósofo cejijunto», «maestro caduco» y «viejo erizo de Francfort»; *vid.* M. Bacarisse: «La última broma de Schopenhauer», *Poesía completa*, pp. 113-115. También incluido en *El esfuerzo* (1917) y dedicado a otra de las grandes figuras filosóficas del siglo XIX alemán (acérrimo enemigo de la seriedad impostada, pero cuyo nihilismo positivo y vitalista contrastaba con el pesimismo del citado Schopenhauer), *vid. id.*: «Nietzsche», *op. cit.*, pp. 111-112. Roberto Pérez, encargado de esta edición antológica de la poesía de Bacarisse, cree que éste critica aquí las doctrinas del filósofo martilleador, ya que —según él— nutrieron ideológicamente a los instigadores de la I Guerra Mundial. Esto contradice la lectura de Sobejano, para quien dicho poema no ejerce una acusación contra Nietzsche; *vid.* Gonzalo Sobejano: *Nietzsche en España* (Madrid: Gredos, 1967), p. 610. Es sabido que la filosofía del alemán sería indignamente manipulada por el nazismo para justificar los postulados racistas e imperialistas de aquella aberración histórica que significó el III Reich, sin que pueda culparse a Nietzsche de los estragos de este escamoteo. La estructura temática del susodicho poema parte de la contraposición irónica entre la elevada idea del hombre promulgada por Nietzsche (hipótesis mítica del superhombre) y la realidad histórica, incapaz de elevarse a la altura de aquel Ideal, mil veces traicionado por la proterva estolidez de los hombres. No les falta parte de razón tanto a Pérez como a Sobejano, pero entiendo que ambos erran por lo tajante de sus aseveraciones. En mi opinión, existe una crítica, pero matizada y en el fondo laudatoria, al pensamiento de Nietzsche («apóstol fiero de inconsciente brío»), a quien, con todo, no responsabiliza de los desastres acontecidos tras su muerte. El verso clave que nos lleva a esta conclusión es «Pero tú te engañaste...», a partir del cual se ve claramente quiénes son los destinatarios finales de la invectiva poética de Bacarisse: las «conciencias cojas», los «cerebros sucios», «los doctos de cabellos rucios», «la canalla servil [que] todo lo frustra». Por tanto, debajo de la crítica superficial late un verdadero elogio a la personalidad poético-filosófica del sajón (cuyo estilo se remeda en no pocos versos): «Tu alma de belleza estaba llena».

¹⁶³ *Cfr.* J. Pont: «El juego y el humor postistas», *Ínsula*, n° 510, Madrid, junio 1989, p. 11.

¹⁶⁴ N. Hartmann: «Realidad y apariencia. Desrealización y aparición», *Estética*, p. 45. En referencia a esta función liberadora con respecto al principio de realidad, *vid. supra* «2.1.4. Significación moral de la alegría postista en el contexto de la inmediata posguerra».

¹⁶⁵ N. Hartmann: *op. cit.*, p. 46.

Por ello —concluye Hartmann—, la libertad del artista es del todo distinta a la del que actúa. No lo mueve un deber, no lleva la carga de una responsabilidad. En cambio, tiene abierto el ilimitado reino de lo posible que no está ligado a condiciones reales. La libertad artística no sólo es distinta de la moral, sino que además es mucho mayor. Corresponde exactamente a la desrealización como modo de ser del hacer artístico, y es el puro ser libre de lo no exigido en manera alguna¹⁶⁶.

En otros términos, el poeta no sólo se siente negativamente libre con respecto a la realidad exterior (primer momento de la ironía), sino también positivamente libre en función de unos nuevos contenidos (segundo momento irónico) que abren las puertas del infinito reino de lo maravilloso del que aquél, el poeta, es soberano. Por esta razón, el humor negro supone una desrealización en segundo grado, superpuesta a la primera desrealización de la experiencia estética misma¹⁶⁷. Y es esta segunda desrealización la que nos devuelve —así lo estimo— a la realidad negada estéticamente, ejerciendo sobre ella todo el potencial destructor del humor: esto es lo que los propios surrealistas llamaron *la desrealización universal del humor*. Pero es preciso advertir que la desrealización no constituye una finalidad en sí misma, como tampoco un mero medio de evasión subjetiva:

Más bien hay que descubrir la *ambivalencia esencial*, que no excluye la unidad, de la conciencia afectiva; hay que reconocer al hombre verdadero, su espíritu de poderes innumerables, sus deseos infinitos; hay que considerar conforme a él toda tarea emprendida para *transformar el universo o cambiar la existencia*¹⁶⁸.

No de otro modo sucede que en la conciencia de dicha ambivalencia esencial subyace la suprema ironía romántica, llevada al momento de doble negación y doble afirmación con que culmina el proceso. Por todo ello, comprobamos la falsedad de los atributos que normalmente se han atribuido al movimiento surrealista, acusado de un pesimismo diletante y desenfrenado, absolutamente incompatible con el verdadero arte, con toda causa moral o social y, en último término, con la vida.

El Surrealismo es portador de una más elevada esperanza: una esperanza sin término de contraste, en cuyo seno toda oposición ha sido superada. Análogamente, el Postismo, en el que tampoco falta cierta negatividad moral y estética, encarna esta vertiente positiva, pero fomentando su propia ética optimista por medio de un humor cordial que, en oposición a las formas despectivas de lo risible que habitualmente dimanar

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶⁷ Vid. F. Alquié: *Filosofía del Surrealismo*, pp. 103-104.

¹⁶⁸ (El énfasis es mío.) *Ibid.*, pp. 104-105.

de un carácter pesimista, reconcilia al hombre con su propia naturaleza incompleta o defectuosa¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Citando el ensayo *Pessimism: A history and a criticism* (1877) del psicólogo inglés James Sully (1842-1923): «One may say, then, that a man endowed with plenty of genial laughter and kindly humour will on the whole lean to optimism, even though to a somewhat subdued variety of the belief. While he sees the disadvantages of life, the failure of effort, and the uncomely side of human nature, his quick sense of the grotesque and ludicrous will serve to dissolve these defects, so to speak, into airy nothings — that is to say, they will exist for his eye only as amusing trifles which make human life a comedy, it is true, yet in doing so add to its spectacular worth ; and which, though making human nature a shade or two less dignified, render it more lovable. // Very different is the effect when the impulses of laughter are of the more biting and contemptuous kind. These clearly ally themselves to the misanthropic view of mankind. To one who habitually indulges in the laughter of sarcasm the spectacle of human life is no light harmless comedy, but rather a wild and lawless orgie. It presents itself as the outbreak of stupendous folly, the tumultuous action of degrading impulses. The man who seeks a main gratification of life in this harsh and unfeeling laughter will be a pessimist after the pattern of Mephistopheles»; James Sully: *Pessimism: A history and a criticism* (Nueva York: Appleton, 1891), p. 428. Acerca de la oposición entre las formas degradantes de la comicidad y la comprensiva benevolencia del humor, *vid. supra* «1.5. De la ironía romántica a la ironía superior: el humorismo».

2.2.9. Hacia una nueva objetividad

La realidad externa ejerce una agresión y una coerción constantes sobre los seres humanos. En los casos más severos, la angustia que se deriva puede abocar a la alienación o incluso al suicidio. Sin embargo, el poeta dispone de un sagrado órgano con el que eludir el grave padecimiento subjetivo que comporta, según su duración e intensidad, la experiencia del conflicto: la imaginación creadora. Soñador despierto y poseedor de un alma libre, a menudo se declara en rebeldía con respecto a las limitaciones impuestas por el mundo externo, momento en que el espíritu soberano afirma su poder de emancipación. La realidad poética (toda realidad poética, dotada de un patetismo de intensidad y de un simbolismo de creación cristalizado interiormente) es más real que la realidad misma, pues reclama para sí una totalidad que las leyes del encadenamiento, el automatismo de la necesidad, el formalismo lógico y la mecanización de las relaciones sociales basadas en el utilitarismo y el interés vetan al espíritu. Por esta razón, muchos creadores de la Vanguardia se consideraron «realistas» en términos de un realismo trascendental, no limitado a las premisas del realismo mimético. El poeta conjuga los elementos de que dispone, tanto aquellos que proceden del mundo exterior como los que *componen el caos* (valga la paradoja) de su agitada interioridad, disponiéndolos de acuerdo a la imagen de una intuición gestada en el seno de su ardiente subjetividad.

Poeta y artista llevan constantemente a cabo esta operación: «aprehender el objeto en su aspecto general [e intentar] aquella tarea suprema que es la tarea poética por antonomasia: excluir (relativamente) el objeto exterior en cuanto tal, y considerar la naturaleza únicamente en su relación con el mundo interior de la conciencia»¹. Con anterioridad, Huidobro destacaba cómo el poeta selecciona del mundo objetivo los diversos elementos que, una vez transformados por su subjetividad, regresan al mundo objetivo como producto artístico, ya independiente de la realidad extraestética². Y siguiendo esta misma línea, apuntaba Eduardo Chicharro: «El mayor gozo es [...] el llenarse la persona de imágenes de las cosas y que la imaginación trastorne en éstas el orden natural»³. Aún antes, en el Manifiesto del Postismo encontramos: «Si el hombre domina con su imaginación los elementos que le rodean, con el tiempo llega a poseer un mundo propio

¹ A. Breton: «Situación surrealista del objeto», *Manifiestos...*, p. 186.

² Vid. V. Huidobro: «La creación pura» (1921), *Obra poética*, pp. 1308-1313.

³ E. Chicharro: *Música celestial...*, pp. 190-196.

rico en imágenes»⁴. Según dicta la experiencia estética, pues, sólo merced al libre juego de la imaginación el objeto es *liberado dentro de su ser libre*⁵.

En esta rebeldía que el poeta mantiene con la realidad quedan comprendidos —ha señalado Freud— los fenómenos de toda actividad imaginativa⁶. Negando la realidad, o mejor, la irrefutabilidad de una realidad anticreativa y, por ello mismo, asfixiante, el poeta realiza su propia acción positiva: la enunciación de una realidad más plena. En esta realidad total el poeta alcanza la feliz sincronización de realidad exterior e imaginación (ésta en la cual intervienen de forma decisiva la memoria y el deseo), disolviendo así los aparentes antagonismos, contradicciones o dicotomías racionalistas⁷. En términos bretonianos, no se trata más que de mantener «*la conciencia objetiva de la realidad y su desarrollo interno*, en cuanto por el momento tiene de mágico, merced al sentido individual, por una parte, y al sentimiento universal, por otra»⁸. Esta premisa básica del pensamiento estético surrealista adquiere una relevancia decisiva en el Postismo, cuya estética es descrita como «el resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior»⁹. Partiendo de la ósmosis entre la realidad objetiva de la percepción y la realidad subjetiva de la representación, los postistas cifrarán en el poder de transformación mágico-poética de la realidad una alegría creadora que en todo caso procede del manejo entusiasta de los mecanismos de la imaginación.

Todo proceso creativo, como vemos, se derivaría de la intervención de nuestra subjetividad triunfante sobre el principio de realidad. Ya la Psicología advierte que en ningún caso el ser humano común establece directamente vínculos afectivos con los objetos, sino con las imágenes de éstos, tal como el sujeto las ha ido construyendo¹⁰. Pero la tarea propia del artista consiste en ejercer, durante el proceso de creación estética, un

⁴ *Id.*: «Manifiesto del postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 279. Precisamente, en la apropiación subjetiva de las cosas por parte del artista —quien las mezcla en su alma— radicaba el «realismo» *sui generis* de don Ramón; *vid.* R. Gómez de la Serna: «Las cosas y “el ello”» (1934), *Una teoría...*, p. 174.

⁵ En este sentido, *vid.* H. Marcuse: «La dimensión estética», *Eros y civilización*, pp. 164 *et seq.*; y Herman Moerchen: «Die Einbildungskraft bei Kant», *Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung*, ed. Husserl, IX (Halle, 1930), pp. 478-479.

⁶ S. Freud: *El chiste...*, p. 125.

⁷ «Solamente evidenciando la relación estrecha que une a estos dos términos, lo real y lo imaginativo, espero dar —ha escrito Breton— un nuevo golpe a la distinción, que me parece cada vez más infundada, entre lo subjetivo y lo objetivo»; A. Breton: *El Amor loco*, p. 64. Con anterioridad, Nietzsche había declarado, a propósito del pensamiento estético de Schopenhauer, el carácter del todo improcedente de la antítesis de lo subjetivo y de lo objetivo en el terreno de la estética; *vid.* Fr. Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, p. 68.

⁸ Autocita de A. Breton: «Discurso en el Congreso de Escritores» (1935), *Manifiestos...*, p. 175.

⁹ E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», *op. cit.*, p. 280.

¹⁰ Carlos Castilla del Pino: «La miocidad de los objetos y la relación imaginaria», *Teoría de los sentimientos* (Barcelona: Tusquets, 2005), p. 59.

control mágico —es decir, poético-emotivo— sobre estos objetos, análogamente al que practica el niño cuando juega (lo que en términos psicoanalíticos se ha dado en llamar «fusión prelógica de sujeto y objeto», o «fusión-defusión del objeto subjetivo y del objeto percibido en forma objetiva»). Habiendo sido definido *lo mágico* como «un espíritu rondando entre las cosas» (síntesis irracional de espontaneidad y pasividad¹¹), es fácil concluir que el poeta comparte con el niño su capacidad de entusiasmo y su disposición de entrega, así como una visión mágica de la realidad. Semejante cualidad —decía Gómez de la Serna— no se orienta hacia el mundo de las homogeneidades tranquilizadoras, sino hacia «un mundo heterogéneo que requiere que humorismo y seriedad colaboren para no estrechar la vida»¹². Efectivamente, mucho habrá de humorismo en el Postismo, sin que ello suponga el menoscabo de ese poder de transformación de la realidad que los discursos románticos atribuyen al poeta en función de su imaginación creadora y no tanto de los efugios de una fantasía impotente. Del mismo modo, sabemos que el juego y el humor están en la base de aquel interés surrealista por el mundo de los objetos, sin que ello suponga reducirlo a un subjetivismo caprichoso: «No basta con poner el marchamo de subjetivismo a tal actitud —decía Cirlot—; se trata más bien, a nuestro juicio, de una nueva objetividad, entendida según leyes relativas, particulares y sometidas al principio del placer»¹³.

2.2.9.1. *Imaginación o fantasía*

Resulta oportuno detenernos en una oposición sumamente interesante: aquella que establecen entre sí fantasía e imaginación. En principio, ambas expresiones fueron utilizadas casi indistintamente dentro de la escuela romántico-idealista alemana, hasta que Novalis, para quien la *Phantasie* es un poder espiritual universal (*universelle Geisteskraft*) del cual se derivarían los demás activos espirituales, introdujo un matiz fundamental en un escrito redactado entre 1798 y 1799: «La imaginación [*Einbildungskraft*] es el *principio efectivo* [*wirkende Prinzip*: principio activo]. Se llama fantasía [*Phantasie*] cuando opera sobre la memoria [*Gedachtnis*], e intelecto [*Denkkraft*: fuerza mental o poder del

¹¹ Cita atribuida a Alain, pseudónimo de Émile-Auguste Chartier (1868-1958); ap. J. P. Sartre: *Bosquejo de una teoría de las emociones*, p. 116.

¹² R. Gómez de la Serna: «Las cosas y “el ello”» (1934), *op. cit.*, p. 176.

¹³ J.-E. Cirlot: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* (Barcelona: Anthropos, 1990), p. 17.

pensamiento] cuando opera sobre el entendimiento [*Verstand*]]»¹⁴. Ahora bien, el *magismo* (*Magismus*) preconizado por el joven romántico consiste en la unificación de ambos términos: *Phantasie* (relacionada con la *direkter Einbildungskraft*) y *Denkkraft* (relacionada con la *indirekter Einbildungskraft*)¹⁵. En esta cita subyace la distinción kantiana entre *imaginación productiva* (*produktiver Einbildungskraft*), aquella que alude al poder de la representación originaria *a priori* del objeto (*exhibitio originaria*), e *imaginación reproductora* (*reproduktiver Einbildungskraft*), la que lleva al espíritu una intuición empírica tenida precedentemente (*exhibitio derivativa*)¹⁶. Más tarde, Fichte dio a la función productiva de la imaginación un mayor alcance ontológico a partir de la conciliación de finitud e infinitud, únicamente posible gracias a la *imaginación productiva* o *creadora* (a saber, la facultad de la actividad productiva del Yo responsable de la donación de realidad)¹⁷. Al igual que Novalis, también K. W. F. Solger distinguirá entre fantasía (*Phantasie*) e imaginación (*Einbildungskraft*), definiendo esta última por su capacidad de formar figuras especiales a partir de las cosas reales y de la experiencia de las mismas según nuestras necesidades interiores, mientras que la fantasía, por su parte, no estará condicionada ya por los intereses de la percepción sensible, siendo, por el contrario, una forma superior y originaria de conocimiento¹⁸. En este sentido, el Romanticismo se define como una estética del genio que, siendo éste la forma exterior de la fantasía, contribuyó en gran medida a liberarla. Así rezan los primeros versos del poema «Fancy» (contracción de «Fantasy»), obra del romántico inglés John Keats (1795-1821):

Ever let the Fancy roam,
Pleasure never is at home:
[...]
Then let winged Fancy wander
Through the thought still spread beyond her:

¹⁴ Novalis: «El borrador general», en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 70. Puede verse también, con otra traducción, en *id.*: *La enciclopedia*, p. 414. Véase el original en *id.*: *Novalis. Werke, Briefe, Dokumente*, vol. 2 (Heidelberg: Schneider, 1957), p. 452. Puede consultarse sobre este tema, Dietmar Kamper: *Zur Geschichte der Einbildungskraft* (Hamburg: Rowohlt, 1990), especialmente pp. 23 *et seq.*

¹⁵ «¿Son acaso las leyes fundamentales de la fantasía [*Grundgesetze der Phantasie*] leyes opuestas [*entgegengesetzten*] (no leyes inversas [*umgekehrten*]) a las de la lógica? Inconsecuencia de la fantasía. *Magismo*: unificación de ambos, fantasía y fuerza mental [*Denkkraft*]]»; *id.*: *La enciclopedia*, p. 418. Cfr. *id.*: *Novalis. Werke, Briefe, Dokumente*, vol. 2, p. 457.

¹⁶ Vid. Emmanuel Kant: *Crítica de la razón pura*. Puede también consultarse el trabajo de Patricio Lepe Carrión: «La construcción esquemática en Kant, y la imaginación como facultad determinante *a priori* de la sensibilidad», en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº 61, Enero de 2009.

¹⁷ Cfr. José Luis Villacañas: *La quiebra de la razón ilustrada: Idealismo y Romanticismo* (Madrid: Cincel, 1988), p. 122.

¹⁸ Cfr. Wolfhart Henckmann: «El concepto de ironía en K.W.F. Solger», en *Enrahonar: quaderns de filosofia*, nº 14, 1988, pp. 24-29.

Open wide the mind's cage door,
She'll dart forth, and cloudward soar,
O sweet Fancy! Let her loos...¹⁹

Del mismo modo que Solger, Hegel distinguió la imaginación de la fantasía, reservando únicamente a esta última una función creadora, mientras que la imaginación se limitaría a reproducir mediante procesos de simbolización, alegorización o poeticación²⁰. Por su parte, August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), hermano mayor de Fr. Schlegel, describirá el acto primigenio por excelencia de la fantasía como «aquel mediante el cual nuestra propia existencia y todo el mundo exterior consigue la condición de real para nosotros» (si bien —añade—, esta actividad artística de la fantasía «no reclama en absoluto realidad alguna para sí»)²¹. Pero ya en la teoría estética de las Vanguardias históricas, ambas acepciones se invertirán: la fantasía pasa a ser considerada como aquella dimensión del entendimiento que toma sus modelos de la realidad (fantasía mimética o reproductora), a diferencia de la imaginación, capaz de *crear* una realidad independiente conforme a sus propios fines (imaginación *poiética* o productora)²².

Dicha discordia entre fantasía e imaginación equivaldrá en términos surrealistas a la oposición que establecen entre sí lo fantástico y lo maravilloso, de modo que sólo a esta segunda categoría estética le está reservada la fuerza deslumbradora y convulsivamente bella de un sistema solar creado a base de impactos sorprendentes. Si la imaginación es el Sol que orchestra los distintos astros de la creación poética, la fantasía únicamente emite su débil reflejo lunar alrededor de una realidad considerada objetiva. Por su componente de evasión ensoñadora, esta fantasía ofrece a la realidad el mayor y más mezquino de los servilismos. Así, buena parte de la literatura de evasión es «realista» en la medida en que es fantasiosa, es decir, no-imaginativa. Por tanto, si la imaginación desempeña un papel fundante, la fantasía nunca aspirará a transformar la realidad ni a volver reales los hechos del espíritu, limitándose, por el contrario, a servir de mero refugio a la subjetividad en su huida cobarde de la realidad. Consecuentemente, el humor negro incorpora para sí los aspectos más desrealizadores de la imaginación, a la vez que aborrece «una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma demasiado a menudo por poesía, persiste vanamente en querer

¹⁹ Vid. John Keats: *Poesía completa (edición biligüe)*, tomo II (Barcelona: Ediciones 29, 2002), pp. 134-139.

²⁰ Cfr. Nicola Abbagnano: *Diccionario de Filosofía*, actualizado y aumentado por Giovanni Fornero (México, D.F., etc.: F.C.E., 2004), s. v. «Imaginación».

²¹ A. W. Schlegel: «De la mitología», en AA. VV.: *op. cit.*, p. 217.

²² Sobre esta cuestión fundamental, remito al interesante trabajo de María Noel Lapoujade: *Filosofía de la Imaginación* (México, D.F./Madrid/Bogotá: Siglo XXI, 1988), especialmente el punto «Imaginación y fantasía», pp. 135 *et seq.*

someter el espíritu a sus caducos artificios, y que no dispone ya de mucho tiempo para alzar sobre el sol, entre las demás semillas de adormidera, su cabeza de grulla coronada»²³.

Respecto a la protovanguardia hispánica anterior a la Guerra Civil, una de las figuras más representativas del movimiento Ultra definía la imaginación —siguiendo la intuición de los pintores prerrafaelitas— como «la facultad creadora», en contraste con la fantasía, que únicamente ofrece «el poder de transformar las reminiscencias»²⁴. Es decir, que mientras la imaginación es capaz de *crear* —mediante la fusión intuitiva de elementos distantes que coexisten únicamente en la especial intuición del artista— mundos o realidades independientes con respecto a la realidad objetiva, la fantasía se limita a amalgamar fragmentos de memoria organizados según patrones idénticos a esta realidad exterior. Por tanto, la fantasía, que respeta siempre los límites racionalmente establecidos, toma prestada de la realidad su estructura y no reclama para sí ningún poder autónomo más allá de lo posible. Por esta razón, la fantasía se reduce a una imitación encubierta de la realidad con hipérboles ficticias, una mimesis aún más execrable que la imitación fiel, ya que a menudo oculta contenidos marcados ideológicamente que, con todo, suponen un pronunciamiento más o menos velado. En este sentido, el citado poeta ultraísta, sin duda siguiendo las enseñanzas de Huidobro y de Reverdy, añade: «La imagen creada es algo que no existe en la realidad, que se logra no amalgamando reminiscencias, sino uniendo en intuición vivaz atributos diversos e individualidades que sólo pueden coexistir en la imaginación del poeta»²⁵.

En opinión de Pierre Reverdy (con quien Huidobro compartía muchas de sus ideas estéticas), únicamente la imaginación podía crear en la obra de arte una realidad

²³ A. Breton: «Pararrayos», *Antología*..., p. 13.

²⁴ Vid. Rafael Cansinos-Assens: «La nueva lírica (*Horizon Carré, Poemas Árticos, Ecuatorial*)», en *Cosmópolis*, Madrid, mayo de 1919; la cita puede verse en P. Ilie (ed.): *Documents of the spanish vanguard*, p. 173 (artículo completo, pp. 171-178). Puede consultarse también en R. de Costa (ed.): *Vicente Huidobro y el creacionismo*, pp. 269-270. Curiosamente, en este caso, Cansinos Assens se pronunciaba al hilo de la teoría creacionista de Huidobro (quien abominaba de *la pura fantasía* o *lo Fantástico* por constituir, según el chileno, una amenaza para el arte tan peligrosa como *lo Realista*), uno de cuyos entusiastas cultivadores, el bilbaíno Juan Larrea, acusó por entonces al Ultraísmo de ser un remedo superficial del Futurismo y de explotar la *fantasía* en cuanto que uno de sus elementos constituyentes; vid. J. Larrea: *Cartas a Gerardo Diego*, p. 450. Resulta llamativo el cruce de acusaciones a este respecto, pues tanto Larrea como Diego, afines al Creacionismo de Huidobro, fueron acusados por éste —en un escrito de 1920— de haber caído en la *pura fantasía*; vid. V. Huidobro: «La littérature de la langue espagnole d'aujourd'hui», en *Obra poética*, p. 1300. Puede también verse la traducción: «La actual literatura en lengua española», en Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (México D.F.: F. C. E., 2002), pp. 107. Díaz de Guereñu alude a la oposición *imaginación / fantasía* establecida en sus ensayos por Edgar Allan Poe (1809-1849) a partir de la teoría de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) como la principal referencia de los creacionistas citados; vid. J. M. Díaz de Guereñu: «Ultraístas y creacionistas: midiendo las distancias», *Juan Larrea*..., pp. 67-69.

²⁵ R. Cansinos-Assens: «La nueva lírica» (1919), en P. Ilie (ed.): *op. cit.*, p. 174.

independiente (esto es, según su propio fin), tarea «más noble que cualquier interpretación fantasista de la vida real, apenas menos servil que la imitación fiel»²⁶. Sobre la base de esta distinción, Luis Cernuda realizaría su particular diagnóstico de la cuestión a propósito de la obra de Gómez de la Serna, cuyo poderoso influjo se percibe en muchos poemas ultraístas, a menudo meras yuxtaposiciones de metáforas greguerescas. Según el sevillano, la mayor limitación del arte literario de don Ramón estriba en no haber sabido interiorizar «los aspectos rebelde y mágico» que animaron, respectivamente, al Dadá y al Surrealismo, pudiendo ser tachado de *realista*: «el mundo donde su *fantasía* se mueve es el de la realidad material inmediata [...]; y aunque lo transforme a su antojo respeta siempre sus límites establecidos, que van de lo posible a lo monstruoso, pero se detienen ante lo imposible y *lo imaginario* [el énfasis es nuestro]»²⁷.

Pues bien, este contraste entre ambas dimensiones del espíritu artístico aparecía ya en el Manifiesto del Postismo (1945), donde se afirma que la fantasía es «hija segundona de la señora Imaginación». Es cierto que, dentro de aquellas páginas del primer número del órgano de difusión del movimiento, los postistas incurrieron en cierta contradicción al situar el estandarte del Postismo «en el signo de la belleza y de la fantasía» (véase concretamente la sección «España lanza el Postismo»). Pero ya en el Segundo Manifiesto del Postismo (1946) los términos serán tajantes: «El Postismo recurre como primera fuerza inspiradora a la imaginación, que no se debe confundir con la fantasía»²⁸. En palabras de Ángel Crespo, quien en 1989 hacía balance de su paso por aquella vanguardia de posguerra: «El postismo exaltaba sobre todo la imaginación —no la fantasía gratuita—, al juego estético [*sic*] y a la alegría de la creación poética [*sic*]»²⁹. Ciertamente, el elemento imaginativo fue esencial en la configuración de aquel humor desplegado por los postistas en sus diversas creaciones, lo que permitía asimismo la desfamiliarización de las convenciones lógicas y la dinamización de las relaciones que el sujeto artístico establece mágicamente con los objetos.

²⁶ P. Reverdy : «Ensayo de Estética literaria» (1917), *Escritos...*, p. 14.

²⁷ Ap. Antonio Monegal: *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto* (Barcelona: Anthropos, 1993), p. 32.

²⁸ E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», *op. cit.* p. 298. Cfr. Juan José Delgado: «El postismo, Carlos Edmundo de Ory, Félix Casanova de Ayala...», en AA. VV.: *Félix Casanova de Ayala...*, p. 16.

²⁹ A. Crespo: «Autopercepción intelectual de un proceso histórico: mis caminos convergentes», en *Anthropos*, nº 97, p. 23.

2.2.9.2. Inversión poética de la relación lógico-cualitativa de los objetos

Decíamos que el poeta comparte con el niño su entusiasmo y su visión mágica de la realidad. Ello está asimismo relacionado con cierta capacidad de maravillarse que a menudo supone focalizar la atención en objetos cotidianos o aparentemente insignificantes y extraer de ellos, a partir de la actividad transformadora de la imaginación, un alto grado de eficacia patética. En este sentido, el pintor expresionista Vasily Kandinsky apelaba al descubrimiento de un mundo más profundo y verdadero, anexo al mundo ordinario de los objetos, en el que, gracias a la intuición del artista, «[todo] lo que está *muerto* palpita. No sólo las cosas de la poesía, estrellas, luna, bosque, flores sino aún un botón de calzoncillo brillando en el lodazal de la calle... Todo tiene un alma secreta, que guarda silencio con más frecuencia que habla»³⁰. Según parece, ese poder casi místico de exaltación era una característica afín a todos los postistas³¹. Pero es en el Romanticismo donde encontramos el origen de esta «nueva» operación de la subjetividad. Por un lado, en el concepto de *Verfremdung* («desfamiliarización»), definido como el extrañamiento de lo anteriormente normalizado o predeterminado³². Sin duda, esta técnica se inserta en el fenómeno más amplio de la ironía romántica, donde *lo negativo* detenta una doble función: «infinitizar, por una parte, lo finito, y finitizar, por otra, lo infinito»³³. De hecho, el Romanticismo se define por aquella operación fundamental que consiste en la *romantización* de lo ordinario o vulgar, según uno de los más célebres fragmentos de Novalis: «En el mismo instante en que yo atribuyo a lo vulgar un significado sublime, lo convierto en romántico y cuando doy a lo común una apariencia misteriosa, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito el aspecto de lo infinito, lo romantizo»³⁴.

En términos psicológicos, dicho comportamiento subjetivo está en la base de la técnica que William J. J. Gordon (1919-2003) ha dado en llamar «sinéctica», la cual

³⁰ Ap. A. Jaffé: «El alma secreta de las cosas», *op. cit.*, p. 256.

³¹ «La contemplación de las cosas más extrañas y peregrinas colma de felicidad a los postistas verdaderos»; C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», *Las patitas...*, p. 167. Precisamente, dicho don se manifestaba de forma natural en Carlos Edmundo de Ory, de quien ha dicho Francisco Nieva: «Ory nos sorprendía con razón. La verdad es que tenía el don de magnificar cualquier cosa de forma inquietante, un don de poeta. La realidad más banal le producía escalofríos fácilmente transmisibles y conmovedores»; Fco. Nieva: «Carlos Edmundo de Ory», en *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 61.

³² En estos términos, Tieck exhortaba a su generación a «intentar por una vez hacer que lo ordinario nos resultara extraño» para aprehender con sumo regocijo cuán de cerca está de nosotros lo maravilloso; *ap.* R. Safranski: *Romanticismo...*, p. 51.

³³ S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, p. 326.

³⁴ «El mismo procedimiento —añadía el autor alemán— se puede aplicar en sentido contrario a lo Sublime, a lo Desconocido, a lo Místico, a lo Infinito... y se logaritmatizan»; *ap.* A. de Paz: «La *Blaue Blume* y lo imaginario romántico-surreal», *La revolución romántica*, p. 208.

describe el mecanismo psicológico —fundamental en toda actividad creativa— que consiste en unir elementos distintos y aparentemente irrelevantes a través de conexiones funcionantes y productivas, así como síntesis y procesos integrativos. Este método supone el cumplimiento de dos pasos principales, a saber: volver conocido lo extraño y volver extraño lo conocido, esto último por medio de todo tipo de analogías (directas, personales, simbólicas o fantásticas [!]). Esta capacidad para extrañar la realidad más común supone «distorsionar, invertir o trasponer las maneras cotidianas de ver y de responder...», y equivale, por tanto, a un «intento consciente de lograr una nueva visión del mismo mundo conocido, gente, ideas, sentimientos y cosas conocidas»³⁵. Sin embargo, la sutil dependencia que la sinéctica de Gordon sigue conservando con respecto a la realidad fue superada por el concepto de *enajenación sistemática* —postulado por Max Ernst— merced al cual el objeto exterior rompe con su contexto habitual, del mismo modo que sus partes constituyentes parecen emanciparse del objeto al que en principio pertenecían a fin de mantener relaciones totalmente nuevas con otros objetos, escapando así al detestado principio de realidad (lo que André Breton ha llamado «trastorno de la noción de relación»). Según Edouard Léon Théodore Mesens (1903-1971) en el prefacio al catálogo de la exposición que Ernst realizó en Bélgica en 1953: «D'un seul coup, il nous plonge dans le drame en opposant les éléments de notre monde connu, de manière irritante, violent ainsi les lois coutumières de pensée, de logique, de morale... Ce qui n'était que révolution plastique devient, par la grâce de Ernst, subversion mentale»³⁶. Mediante estos mecanismos, pues, se actualizan los procesos primarios e irracionales que no sólo prevalecen en la etapa infantil de nuestro desarrollo psíquico, sino también en el pensamiento mágico primitivo y en ciertos mecanismos asociados a la demencia. A estos tres arquetipos de la metáfora originaria que tanto vanguardistas como surrealistas desarrollaron a partir de la iconología romántica dedicaremos el punto siguiente de nuestra investigación.

³⁵ William J. J. Gordon: «Sinéctica: historia, evolución y métodos», en Gary A. Davis y Joseph A. Scott (compiladores): *Estrategias para la creatividad* (Buenos Aires: Paidós, 1980), p. 86-87. *Vid. id.: Sinéctica: el desarrollo de la capacidad creadora* (México: Herrero Hermanos, 1963).

³⁶ Ap. Carlo Sala: *Max Ernst et la démarche onirique* (Paris : Klincksieck, 1970), pp. 53-54. Véase también, P. Waldberg: *Max Ernst* (Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1958).

2.2.10. Proceso abierto contra la civilización: locura, primitivismo e infancia

La opulencia material que el hombre de las sociedades capitalistas exhibe, una vez ha renunciado a los tesoros del espíritu, no significa más que la ostentación de una pobreza lujosa. Cuando se derrumban los valores afanadamente erigidos por la razón y fracasan los ideales de progreso y superabundancia, al verdadero artista no le queda otra opción que rebelarse contra la mentalidad de la cual dichos valores emergieron (la concepción del mundo burguesa) y, más oportunamente, contra la base ideológica (el capitalismo), filosófica (el racionalismo) y estética (el realismo) que la promocionan, oponiéndoles un espiritualismo beligerante, irracional y utópico, que con todo no renuncia a transformar el estado de cosas que ha llevado al hombre a tan humillante degradación. Escribía el autor del manifiesto inaugural del Surrealismo: «So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera»¹.

Citando a Nietzsche, «una cultura construida sobre el principio de la ciencia tiene que sucumbir cuando comienza a volverse *ilógica*, es decir, a retroceder ante sus consecuencias»². A partir de la I Guerra Mundial, hito que supuso un importante punto de inflexión para el arte, el proceso de desintegración de la cultura occidental se aceleró notablemente. Dado que el realismo se define históricamente como consecuencia de la revolución industrial, las vanguardias continuarán aquella revolución que en todos los órdenes del espíritu se desarrollaba —desde finales del siglo XVIII— contra los principios mismos de la cultura que había resultado de dicha transformación social y de producción, y cuyos conceptos de civilización y progreso dimanaban de un materialismo antiespiritual con el que tales poéticas, en gran medida insertas en la corriente del Romanticismo secular, mantenían una relación de contraste. De ello resulta, pues, la violenta pugna entre la modernidad sociopolítica basada en el dogma burgués del progreso como ganancia, como acumulación enriquecedora y como avance, y la Modernidad estética —rupturista y experimental—, enfrentada al racionalismo burgués y a la civilización moderna industrial y post-industrial que supusieron, desde el punto de vista romántico, «la disolución de un gran paradigma integrador, la fragmentación de lo que una vez fue una poderosa unidad»³.

¹ A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, pp. 20-21.

² Fr. Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, p. 159.

³ M. Calinescu: «Una nueva cara de la modernidad», *Cinco caras de la modernidad...*, p. 259.

Igual que Breton, Artaud condenaba el racionalismo europeo derivado del pensamiento cartesiano por haber impuesto una cultura fragmentadora que tiende a disponer en compartimentos separados los elementos de un mundo que anteriormente fue espiritual a la vez que material. A esta cultura opone el francés la idea de una *cultura orgánica*, propia de los pueblos primitivos y todavía también del mundo clásico: una cultura unitaria que el hombre contemporáneo —apuntaba Artaud con inequívoco acento nietzscheano— demanda desesperadamente «con el objeto de volver a encontrar una idea de unidad en todas las manifestaciones de la naturaleza»⁴. A la anarquía conceptual que reinaba en Europa durante la primera mitad del siglo XX acerca de esta noción básica contribuyó en gran medida *El malestar en la cultura* (1929), donde Freud interpreta el *fastidium* del hombre civilizado como consecuencia de las restricciones impuestas por la cultura, esta la cual cumpliría la misión de preservar la convivencia y el orden social a precio de impedirle desplegar naturalmente sus tendencias instintivas⁵. A fin de deshacer el equívoco consistente en identificar «cultura» e «instrucción», el poeta y dramaturgo francés apelará al sentido etimológico de la primera, según el cual «la tierra, el *humus* profundo del hombre, ha sido roturado»⁶ y *cultivado* para hacer germinar la semilla del espíritu. De este modo, dicha expresión pierde sus connotaciones negativas para ser descrita como «una refinada efusión de la vida en el organismo despierto del hombre»⁷. En mi opinión, Artaud recupera aquí —al menos parcialmente— el concepto de cultura desarrollado por Fichte a partir de Kant: cultura es, según el impulsor de la Doctrina de la Ciencia, «el ejercicio de todas las fuerzas con el fin de la completa libertad, de la completa independencia de todo lo que no es nosotros mismos, nuestra pura mismidad (*Selbst*)»⁸.

Tal como apunta Marrades Millet, existe una oposición entre cultura (*Kultur*) y civilización (*Zivilisation*) que se remonta al debate sobre el modelo educativo de la universidad alemana entablado en el siglo XVIII: la cultura haría referencia al cultivo que la persona debía hacer de su propia alma (*cultus animi*), mientras que la civilización tenía que ver más con la dimensión social del individuo (*civis*). De este modo surge un

⁴ A. Artaud: «El hombre y su destino», en *México*, pp. 121-122. Véase también *id.*, pp. 114-116 y 118.

⁵ En este contexto, y como respuesta a un comentario inicial de Romain Rolland (1866-1944) a propósito de la religión (según el cual ésta responde a un sentimiento de comunión indefinida con la naturaleza), el médico vienés aduce la supervivencia —en el hombre adulto— de las fases primitivas de lo psíquico propias de la infancia como explicación de aquel especial sentimiento místico religioso que, en conclusión, tendría su origen en el desamparo infantil y la nostalgia del padre. Vid. S. Freud: *El malestar en la cultura* (Madrid: Alianza, 2010).

⁶ A. Artaud : «Bases universales de la cultura», *op. cit.* pp. 135-136.

⁷ *Id.*: «Secretos eternos de la cultura», *op. cit.*, p. 192.

⁸ Ap. J. Ribera Rosales & V. López Domínguez: nota 108, en Fr. Schelling: *Sistema del Idealismo Trascendental*, p. 455.

antagonismo entre ambos conceptos que adquirirá un marcado perfil ideológico en *Consideraciones de un apolítico*, obra que Thomas Mann publicó originalmente en 1917, aún en plena I Guerra Mundial⁹. También marcados por esta guerra, los surrealistas identificaron la civilización industrial con la sumisión de toda alegría y de toda creatividad a los intereses de un capitalismo deshumanizado. De este modo, la idea sacrosanta del progreso burgués pasó de significar la superación de las condiciones impuestas en el pasado y, en este sentido, un *avance hacia* un destino indeterminado de felicidad, a representar el *alejamiento de* un «paraíso perdido» y, consecuentemente, la causa de aquella *melancolía del origen* que con acento rousseauniano cruza toda la Modernidad estética¹⁰. Según ha expuesto Baudet, el mito de la Edad de Oro, de la arcadia perdida, es un mito recurrente que adquiere mayor impulso en épocas de crisis y de transformaciones sociales y políticas¹¹. No en vano, una de las consignas de Epicuro («Toma tu barco, hombre feliz, y huye a vela desplegada de toda forma de cultura»¹²) adquiere un sentido histórico en el contexto de decadencia de la polis griega durante los siglos IV-III a. C., época de dominación macedonia. Por tanto, debe puntualizarse que en este contexto la noción de «origen» no significa el inicio efectivo del mundo (al que sería inmanente un final, pues todo Génesis supone un Apocalipsis), sino la eterna fuente de irradiación, la

⁹ Vid. Th. Mann: *Consideraciones de un apolítico*, *passim*. Cfr. Julián Marrades Millet: «Cultura y civilización: a propósito de las *Consideraciones de un apolítico*, de Thomas Mann», en Nicolás Sánchez Durá (ed.): *Cultura contra civilización: en torno a Wittgenstein* (Valencia: Pre-Textos, 2008), pp. 41-56. En el citado ensayo *Acerca de los límites entre lo lúdico y lo serio en la cultura* (1933), cuyas ideas principales serán desarrolladas en *Homo ludens* (1938), Huizinga se refiere a la posición central que ocupa el concepto de *cultura* en las meditaciones contemporáneas sobre el hombre en detrimento del de *civilización*: «Si hablo de *cultura* —nos dice el holandés—, no es porque este vocablo me resulte más grato al oído que el de *civilización*, sino porque en nuestro pensamiento contemporáneo ha ido cobrando un valor distinto y a su vez distintivo que hace que ya no podamos prescindir de él»; J. Huizinga: *De lo lúdico y lo serio*, p. 20. A continuación, liga al juego las tres grandes actividades de la vida cultural establecidas por el sociólogo y filósofo alemán Hans Freyer (1887-1969) en *Der Staat* (1925), a saber: el *lenguaje* como herramienta suprema de comunicación y elevación intelectual; el *mythus* en cuanto que explicación primitiva de lo terrestre y cimiento de lo humano en lo divino; y el *cultus* asociado al acto en que se consagra el orden eterno del mundo). Vid. *ibid.*, pp. 21-22.

¹⁰ Escribió Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), uno de los inspiradores del Romanticismo, en la primera versión de su célebre ensayo *El contrato social* (1762), conocida como el Manuscrito de Ginebra: «Así la dulce voz de la naturaleza no es ya para nosotros una guía infalible, ni la independencia proveniente de la misma un estado deseable. Hemos perdido la paz y la inocencia para siempre antes de haber podido gustar sus delicias. Insensible para los hombres rudos de la primera época, fugitiva para los hombres ilustrados de la época posterior, la vida feliz de la edad de oro fue siempre un estado ajeno a la raza humana, o bien porque la desconoció cuando pudo gozarla, o bien porque la perdió cuando pudo conocerla»; en la traducción de José Rubio Carracedo: «Manuscrit de Génève: Jean-Jacques Rousseau», en *Contrastes: revista internacional de filosofía*, nº 5, 2000, Sección de Filosofía de la Universidad de Málaga, p. 335. También puede verse la cita original en Jean-Jacques Rousseau: *Manuscrit de Genève*, en *Œuvres complètes*, vol. 2 (París: Seuil, 1971), p. 393.

¹¹ Vid. H. Baudet: *Paradise on earth. Some Thoughts on European Images of Non-European Man* (New Haven, London: Yale University Press, 1965), pp. 29 *et seq.*

¹² Ap. Gustavo Bueno: *El sentido de la vida: seis lecturas de filosofía moral* (Oviedo: Pentalfa, 1996), p. 188.

abstracción temporal del centro. Invalidada, pues, la oposición *progressus* / *regressus* en términos tradicionales, el *regressus ab originem* de la conciencia moderna hace coincidir los conceptos relativos de origen y destino. El poeta invertirá su esfuerzo, pues, en «recobrar la fuente primera» (Leiris), en «dar un sentido más puro a las palabras de la tribu» (Mallarmé)¹³.

El impulso que experimentó a partir de entonces la poesía venía determinado por su oposición a la prosa, en tanto que la primera se asocia a los remotos orígenes del hombre, a la lengua primitiva de los pueblos, a la mítica edad de oro (*aurea saecula*) en la que toda habla humana era canto, sensualidad, celebración y gozo. Los habitantes de este paraíso terrenal vivían como en un estado de felicidad casi inalterada: la naturaleza ofrecía generosamente sus frutos y no existían la guerra, el trabajo ni otras formas de dominación y explotación del hombre (consecuentemente, tampoco la propiedad privada ni las leyes represivas que la garantizan); por el contrario, valores como la armonía, la libertad, la paz y la justicia prevalecían en esta edad arcádica y dichosa. Sólo más tarde se impondrá la prosa de la vida, el tiempo como voracidad y la metáfora del mundo como sepultura, en la medida en que el interés, el utilitarismo, la dominación y la sobreacumulación cultural privaron al hombre de toda ingenuidad arcádica: «La primitiva edad de oro —escribió Hamann— fue una edad en que la humanidad hablaba su lengua materna, que es la poesía, anterior a la prosa»¹⁴. El magisterio que el Mago del Norte ejerció en Novalis al hilo de

¹³ Vid., respectivamente, M. Leiris: «Bestia», perteneciente a *Cicladadas-Sud Oranais-Paris* (1939-1940), incluido en *Poemas* (Madrid: Visor, 1984), p. 107; y S. Mallarmé: «La tumba de Edgar Poe», *Poesía completa* (Barcelona: Ediciones 29, 2001), p. 173.

¹⁴ Ap. A. Béguin: *El alma romántica...*, p. 82; reproducido también en L. E. Hoyos: *El escepticismo y la filosofía trascendental...*, p. 241. A juicio de August W. Schlegel: «la onomatopeya, la metáfora de todos los tipos de tropos y la personificación, las figuras retóricas que la poesía artificial busca a propósito, se encuentran en el lenguaje originario por sí, oriundas y con inevitable necesidad, dominan efectivamente en grado supremo, en eso consiste precisamente la poesía elemental anunciada en el origen del lenguaje. En este sentido es verdad lo que se dijo tan frecuentemente: la poesía precedió a la prosa»; A. W. Schlegel: *Lecciones sobre la literatura y el arte* (1801-1802), en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *El absoluto literario...*, p. 451. Unos años más tarde, en este mismo sentido se manifestaba J.-P. Richter: *Levana, o Teoría de la educación*, vol. 1 (Madrid: Ediciones de la Lectura, 1925?), p. 137. En España, el profesor Hipólito Rafael Romero Flores (1895-1956) se hacía eco de esta premisa en un artículo de 1934. Por un lado, en todas las literaturas conocidas la versificación es anterior a la prosa; pero además, la antropología afirma que el hombre primitivo empleó antes la palabra oral para cantar que para comunicarse con sus semejantes: «En el orden de la escritura, sabíamos que en todas las literaturas conocidas el hombre versifica antes de prosar. Actualmente, expertos antropólogos afirman, respecto de la forma oral, que el sujeto primitivo empleó la palabra —amorfa todavía, semiarticulada— antes para cantar que para entenderse con sus semejantes, ya que esta última necesidad la verificaba a la sazón mediante el gesto y el ademán. Tales elementos de juicio nos llevan a inferir que hubo siempre entre los mortales, a propósito del lenguaje, una natural tendencia a complacerse con su sola articulación antes que a servirse de él como factor en el comercio vital [...], perdiendo entonces buena parte de su encanto sonoro conforme va ganando en valor definitorio, en utilitarismo»; Hipólito Rafael Romero Flores: «Duploensayo sobre el decir y el callar» (1934), en P. Ilie (ed.): *op. cit.*, pp. 245-246. Apoyándose en la autoridad de múltiples antropólogos y en su propia experiencia, el poeta, teólogo y político nicaragüense Ernesto Cardenal afirma que «el verso es el primer lenguaje de la

esta cuestión parece innegable, aunque a esta referencia habría que sumar el magisterio de la Naturfilosofía de Schelling y la acusada influencia de los místicos metafísicos como Johann Kaspar Lavater (1741-1801), Franz von Baader (1765-1841) y especialmente Frans Hemsterhuis (1721-1790), quienes muy probablemente bebieron de Hesiodo (*circa* segunda mitad del s. VIII a. C. - primera del s. VII a. C.)¹⁵. En efecto, son continuas las referencias del autor de *Los discípulos en Sais* a esta mítica Edad de Oro, «la era amiga de los hombres», de la que éstos fueron expulsados por su disposición enfermiza tras haber perdido aquella antigua capacidad para el juego de combinaciones novedosas y síntesis espirituales; juego cuyo contenido es la Naturaleza y cuyo medio predilecto es la poesía¹⁶. Pues en la sensibilidad poética —escribía también Hoffmann— se repiten, como un eco:

los acordes de aquellos lejanos tiempos de inefable felicidad en que la naturaleza, acariciando al hombre como a su criatura predilecta, le infundía la intuición inmediata de todos los seres, al propio tiempo que la clarividencia del ideal más elevado y de la armonía mejor concertada¹⁷.

Es indudable que la ironía romántica está de algún modo presente en este misticismo de la Naturaleza basado en una regresión a la etapa intuitiva y poética de la evolución humana en que nos era posible conciliar los aspectos del mundo más heterogéneos y aprehender la eterna unidad del universo, en contraste con la conciencia moderna que actúa por fragmentación y dispersión del saber. Recordando a Schlegel en su ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega* (1794), la poesía romántica nació de un impulso reunificador que de nuevo hacía coincidir el pasado (como totalidad perdida) y el

humanidad [...] la forma más natural del lenguaje»; Ernesto Cardenal (ed.): «Prólogo» a *Antología de poesía primitiva* (Madrid: Alianza, 1987), p. 9. En mi opinión, la eurythmia postista no puede interpretarse más que como una forma de regresión poética al origen no comunicativo del lenguaje primitivo.

¹⁵ Vid. M. Brion: *La Alemania romántica II*, pp. 22-23. Sobre la decisiva importancia precursora del neoplatonismo —algo plotiniano— de Hemsterhuis con respecto a las ideas románticas, vid. N. Hartmann: *La filosofía del Idealismo alemán*, Tomo I, pp. 252-262. Schlegel, que consideraba al filósofo holandés la cima del platonismo y del spinozismo, lo citaba a propósito de la ironía: «La ironía de Lessing es instinto; en Hemsterhuys es estudio clásico»; Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 49. Acerca del mito de la Edad de Oro en este autor, vid. Frans Hemsterhuis: *Alexis, ou de l'âge d'or* (1787), en *Œuvres complètes de F. Hemsterhuis*, Tomo 2 (París: Haussmann, 1809), pp. 127-216. Cfr. Manuel Pérez Cornejo: «La filosofía de Frans Hemsterhuis: del clasicismo al romanticismo», estudio preliminar a Fr. Hemsterhuis: *Escritos sobre estética* (Valencia: Universidad de Valencia, 1996), pp. 40 *et seq.* Sobre la fuente hesiódica, vid. Hesiodo: a partir del verso 110 de *Trabajos y días* [edición que incluye además *Teogonía / Escudo / Certamen* (Madrid: Alianza, 2013), pp. 89 *et seq.* Sobre el mito clásico de la *aurea saecula* y su presencia en algunas de las principales obras de la literatura universal, desde *La Araucana* de Ercilla hasta *La Montaña mágica* de Mann, vid. Hugo Francisco Bauzá: *El imaginario clásico: Edad de Oro, Utopía y Arcadia* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993); y Jean-Charles Margotton (ed.): *Le mythe de l'âge d'or dans les littératures modernes* (Lyon : Centre de Recherche « Langues et cultures européennes », 1998).

¹⁶ Novalis: *Los discípulos en Sais*, pp. 247-249 y 257.

¹⁷ E. T. A. Hoffmann: *La princesa Brambilla* (Madrid: La Fontana Literaria, 1972), p. 78.

futuro (como totalidad anhelada). Y es que, fruto de la secularización de la Nueva Jerusalén como símbolo de restauración espiritual, los primeros románticos también concibieron una utopía fantástica como cierre y culminación del período post-edénico de la desarmonía espiritual: el «Reino [Reich] de los Mil Años», nostalgia prospectiva de un origen que el deseo proyecta hacia un futuro que hace del presente una pura tendencia. De esta forma, la Edad de Oro y el Reino de los Mil Años constituyen el inicio y el final de un tiempo mítico que envuelve la esfera de lo real y establece sobre ella una tensión de fuerzas dialécticamente determinadas: el equilibrio de la Arcadia perdida (*tesis*), roto por el demonio de la disensión operada en el seno de la humanidad y del propio individuo (*antítesis*), sólo trascendida por una vuelta al concierto de las diversas energías espirituales (*síntesis*) en el futuro Elíseo de los poetas, donde hombre y naturaleza se redimen y reconcilian (a tenor de ello, el Romanticismo constituye la era de la antítesis que avanza progresivamente hacia una trascordada unidad)¹⁸.

Por lo demás, es sabido que en la poesía romántica existe una ironía superior que a la vez implica negación de la objetividad clásica y búsqueda de una nueva objetividad. Remitiéndonos a la novela *Lucinde*, la figura del melancólico sólo puede vivir en el presente porque es incapaz de resolver la disensión esencial que se desarrolla en su interior, y únicamente impulsado por el amor puede el espíritu proyectarse hacia un futuro de reconciliación que entendemos como un estado de creatividad infinita: llegado este momento, el anhelo de lo infinito y el goce del hermoso presente se conjugan en una suprema esperanza¹⁹. Por su parte, Novalis consideraba que las «representaciones de tiempos pasados nos atraen hacia el morir», del mismo modo que las del futuro «nos impulsan a la animación»²⁰. Sin embargo, el retorno a la Edad de Oro supondría la

¹⁸ Escribía Novalis: «la Humanidad no sería tal si no hubiese de venir un Reich de los mil años. El Principio está en cualquier pequeñez cotidiana, es visible en todas las cosas. Lo verdadero se mantiene siempre, lo bueno se impone, el hombre vuelve a levantarse, el arte se forma, surge la ciencia [...], y sólo desaparece lo casual, lo individual. Es la lucha de lo caduco con lo perenne; al final Hércules aprende a matar la siempre creciente Hidra, al fin estará la victoria *à l'ordre du jour*»; véase en J. Hernández-Pacheco: *La conciencia romántica...*, p. 258. «El Último Día no será ningún día concreto, sino ese período que se denomina el Reich de los Mil Años. Todo hombre puede anticipar su Último Día mediante moralidad. El Reich de los Mil Años habita continuamente en nosotros»; *ibid.*, p. 271. La expresión bíblica «Reino de los Mil Años» está tomada del *Apocalipsis* (20: 1-6) y recuerda en cierto modo aquel «Tercer Reino» que Schiller concibiera como la realización del ideal de Humanidad: un reino feliz del juego y de la apariencia que el impulso estético construye inadvertidamente en medio del reino de las fuerzas y en medio del reino de las leyes, liberando al hombre de toda coacción física o moral. *Vid.* Fr. Schiller: «Carta XXVII» (8-10), *La educación estética...* Sobre ambos conceptos metahistóricos (y mitohistóricos), *vid.* A. Martín Navarro: «Edad de Oro y Reino de los Mil Años», *La nostalgia del pensar...*, pp. 214-220. En un sentido política e históricamente desvirtuado, este mito subyace al Tercer Reich del nazismo; *vid.* J. Hernández Pacheco: «Excurso: las raíces románticas del fascismo», *op. cit.*, pp. 142-148.

¹⁹ *Vid.* Fr. Schlegel: *Lucinde*, pp. 61-80.

²⁰ Novalis: «Polen», *Estudios sobre Fichte...*, p. 222.

conquista de un tiempo mítico en el que la historia (el tiempo de la duración, la desunión, el interés, el deber y la muerte) se convierte en «el sueño de un eterno presente infinito», para lo que resultará indispensable aquella máxima calidad de la intuición que, al igual que el niño, también posee el poeta («hombre-niño»), quien a fuerza de cultivar creativa y libremente su vida interior, separándose de todo y convirtiéndose «en una isla dentro de sí mismo», encarna al hombre capaz de salvaguardar su alma de la horrible degeneración y de la destrucción paulatina del pensamiento²¹. En este sentido, será también el amor la fuerza que impulse el bienaventurado sentimiento y la original intuición de los hombres insumisos a todo pensamiento monocromo²². No obstante, existe además la posibilidad de un pensamiento multicolor que supere el contraste entre la elevada aspiración del hombre y su necesidad de entregarse a ocupaciones mundanas, cuando el espíritu de una ironía superior se erige en forma de un juego de pensamientos súbitos, destellantes y expansivos que equivalen a una nueva manera de sentir:

Tales pensamientos se van alejando en ondas vivas y moldeables a partir del punto donde se originaron, expandiéndose en todas direcciones [...]. Hay que destacar que es en ese juego, por primera vez, cuando el hombre alcanza su especificidad, su propia libertad, y que eso le sucede como si fuera el despertar de un sueño profundo [...]; es así como el ser humano, en una rica disposición interior, se encuentra entre dos mundos, en la libertad perfecta y con la más feliz sensación de poder.

[...] Nada sería más natural que provocar en nosotros mismos todas las modalidades de pensamiento, y, haciendo esto, adquirir una gran libertad y facilidad para pasar de uno a otro de esos mundos, para analizarlos y reunirlos de diferentes y variadas maneras.

[...] Mientras más caprichoso sea el tejido de la red que lanza el pescador, más abundante será la pesca²³.

Ya en época más reciente, Juan-Eduardo Cirlot glosaba aquella frase de William Blake (1757-1827) —«El progreso es el castigo de Dios»— como respuesta al cuestionario de Breton sobre el *Arte mágico*: «en pago a las transiciones que avanzan, el hombre se vería obligado a conocer una nostalgia creciente del Paraíso perdido, del sentimiento prelógico y orgiástico del universo, de ese estado anterior al tiempo y al espacio en que

²¹ Vid. *id.*: *Los discípulos en Sais*, pp. 257-261. «Nadie es capaz de sentir como los poetas lo que la Naturaleza puede representar para el ser humano»; *ibid.*, p. 287. «El poeta, que siente igual que [los niños], rinde homenaje a su amor e intenta, con sus cantos, trasplantar la semilla de la Edad de Oro a otros tiempos, a otras tierras»; *ibid.*, p. 297.

²² *Ibid.*, p. 279.

²³ *Ibid.*, pp. 281-285.

todo era un todo»²⁴. El autor de *En la llama* (1945) o *El palacio de plata* (1955), entre otras obras de especial interés, juzgaba el mundo moderno como el más espantoso y mutilado de los posibles, orientado exclusivamente hacia el interés práctico y sometido al trabajo productivo, factores del envilecimiento humano que —en palabras de Cox— nos han vuelto «más sobrios y laboriosos, menos lúdicos e imaginativos»²⁵ (a diferencia de otros mundos ya desaparecidos en los que la humanidad podía extraviarse en el juego y en el éxtasis²⁶). Jung lo expresaba de forma admirable:

Hemos desposeído a todas las cosas de su misterio y numinosidad; ya nada es sagrado.

En las edades primitivas, cuando los conceptos instintivos brotaban en la mente del hombre, la mente consciente no dudaba en integrarlos en un esquema psíquico coherente. Pero el hombre «civilizado» ya no es capaz de hacerlo. Su conciencia «avanzada» le privó de los medios con los que podía asimilar las aportaciones auxiliares de los instintos y del inconsciente. Esos órganos de asimilación e integración eran símbolos numínicos, aceptados comúnmente como sagrados²⁷.

En definitiva, hemos sucumbido a la prosa de la vida civilizada, que es también la prosa de la vida adulta²⁸. Por tanto, había que recobrar aquel sentido primitivo de lo numinoso en la misma medida que aquel sentido ingenuo de las divinidades del mundo. Tal como rezan unos versos de Hölderlin:

Cuando yo era niño
me solía salvar un dios
del griterío y la férula de los hombres,
jugaba yo entonces seguro y sereno
con las flores del bosque
y las brisas celestes
jugaban conmigo.
[...]
Oh dioses todos,
fieles amigos,
¿no sabéis cómo
os quiso mi alma!

²⁴ J.-E. Cirlot: «Respuesta al cuestionario de André Breton sobre *L'Art magique*», en André Breton & Gérard Legrand: *L'Art magique* (París: Club Français du Livre, 1957); incluido en *En la llama...*, pp. 551.

²⁵ Harvey Cox: *Las fiestas de locos* (Madrid: Taurus, 1983), p. 24.

²⁶ Vid. G. Bataille: «La conjuration sacrée» (1936), en *Acéphale*, nº 1, París, 24 de junio de 1936. Puede verse la traducción española, *id.*: «La conjura sagrada», en A. González García *et al.*: *op. cit.*, pp. 426-427.

²⁷ C. G. Jung: *El hombre y sus símbolos*, p. 91.

²⁸ Vid. Kostas Axelos: *Le Jeu du monde* (París: Éditions de Minuit, 1969), p. 389.

Verdad es que aún no os invocaba
con nombres, y tampoco vosotros
me llamabais nunca como hacen los hombres
cuando se conocen.

Con todo, sabía de vosotros más
que nunca supe de los hombres [...]²⁹

El estilo de vida basado en la economía del espíritu, tan propio de la Ilustración, ha terminado por sacrificar los valores-emociones de intensidad en aras de unos valores-cálculos (llamados *intereses*) merced a los cuales el hombre adquiere una falsa ilusión de seguridad. En contraposición a este modo de vida burgués, la eclosión romántica inauguraba un arte de vivir fundado sobre la *poeticidad* de impresiones, sobre la conciencia —patética y totalizada— del mundo³⁰. Esta emersión de los valores estético-emocionales por encima de la proseidad de la vida urbana post-industrial será particularmente intensa en el Surrealismo, movimiento que se arrogó la valiosa tarea de recuperar el sentimiento de lo sagrado y de reconstruir la vida mítica que iluminaba el fondo de la naturaleza humana antes de que el hombre se dejara someter al trabajo técnico, productivo, profano. La guerra, consecuencia de los intereses económicos que antaño implantaran la tiranía del trabajo, consituye la manifestación más radical de la escisión, por lo que igualmente está en el origen de aquel «terrible besoin d'enfance» que persistentemente demanda ser llenado por el poeta y que presenta no pocos elementos en común con la demencia precoz³¹. En consecuencia, el elogio del hombre salvaje y del pasado alciónico de la humanidad trataba de volver a hacer manar la fuente de la vida poética, merced a la cual el hombre debía recuperar la unidad perdida y volver a ser *uno* con el universo³². Asimismo, la infancia, verdadero *estado de gracia* del genio creador, vendrá a significarse como uno de los arquetipos de la metáfora originaria del hombre, según puede verse ya en el manifiesto bretoniano de 1924:

²⁹ Fr. Hölderlin: «Cuando yo era niño...», *Poemas*, pp. 118-121.

³⁰ Vid. J. Cohen: *El lenguaje de la poesía*, p. 253.

³¹ «Le mécanisme de compensation qui, au comble de la souffrance, peut faire quêter le plaisir le plus innocent, le plus vain, est là saisi au vif. On est sur le chemin de ces réactions affectives paradoxales décrites dans la démence précoce» ; A. Breton : *Arcane* 17, pp. 139-140.

³² Vid. G. Bataille: «La religión surrealista», *La religión surrealista*, pp. 46-47. En este sentido, el filólogo alemán H. R. Jauss, en un ensayo de 1989, hacía coincidir el inicio de la modernidad con la diversidad vital que marca el fin de la unidad entre el hombre y el universo; vid. H. R. Jauss: *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* (Madrid: A. Machado Libros, 2004). A pesar de que el propio Bataille considerara que el mito central de la época moderna es, paradójicamente, la ausencia de mito, la presencia del pensamiento mítico en Breton (incluyendo el mito fundamental de la Edad de Oro) es muy persistente; cfr. G. Bataille: *op. cit.*, pp. 53-54; y A. Breton: *Entretiens*, pp. 254-265. Vid. M. Eigeldinger: «André Breton et le mythe de l'âge d'or», *Mythologie et intertextualité*, pp. 243-259.

Quizá sea vuestra infancia lo que más cerca se encuentra de la «verdadera vida»; esa infancia, tras la cual, el hombre tan sólo dispone, además de su pasaporte, de ciertas entradas de favor; esa infancia en la que todo favorece la eficaz, y sin azares, posesión de uno mismo. Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros³³.

Guiado por esta figura arquetípica, el nuevo artista surgido de la vanguardia que sucedió al estallido de la Gran Guerra debía armarse contra las normas de un mundo adulto que concibió al hombre pragmático de la sociedad burguesa. Así escribía Hugo Ball el 5 de agosto de 1916:

La infancia como un mundo nuevo, y toda la fantasía infantil, toda la inmediatez infantil, la figuración infantil contra las senilidades, contra el mundo de los adultos. El niño será el fiscal el día del Juicio Final [...] La infancia no es, de ningún modo, tan transparente como generalmente se piensa. Es un mundo al que apenas se le ha prestado atención, con leyes propias, sin cuya proclamación ningún arte existe, y sin cuyo reconocimiento religioso y filosófico ningún arte puede subsistir ni ser aceptado. [...] Superarse en sencillez y alma de niño..., ésta sigue siendo la mejor defensa [contra toda corrupción y contra toda confusión]³⁴.

Para Nietzsche, el fenómeno más pleno se encuentra siempre en el comienzo, en el origen; por contraste, todas nuestras facultades de hombres de cultura, de hombres civilizados, no pasan de ser meras sustracciones de facultades más plenas (14 [119])³⁵. De tal afirmación se colige, pues, la indeducibilidad recíproca de *sensación y representación* (7 [64])³⁶. En este mismo sentido, Breton afirmaba la existencia de una *facultad única y original*, anterior a la disociación de percepción y representación, es decir, al «hiato» que Goethe definía como un abismo afianzado entre la experiencia y la idea, y que «en vano procuramos superar con todas nuestras fuerzas» si no es a través del arte y de la acción (otra de las oposiciones que la ironía romántica pretendió liquidar y que también cristaliza en el Surrealismo)³⁷; una facultad única y original, decíamos, cuyo rastro es posible recuperar bajo el influjo de la vida primitiva y de la infancia³⁸. Junto a estas dos figuras, el loco constituye el tercer arquetipo que completa la metáfora originaria del Surrealismo (también bajo la influencia directa del Dadaísmo), ya que en aquél —como en el

³³ A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos*, p. 46.

³⁴ H. Ball: *La huida del tiempo...*, p. 141.

³⁵ Fr. Nietzsche: *Fragmentos póstumos*, p. 213.

³⁶ *Ibid.*, p. 99.

³⁷ J. W. Von Goethe: *Naturwissenschaftliche Schriften*; vid. Hermann Bahr: *Expresionismo* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Librería Yerba / CajaMurcia, 1998), pp. 89 y 121.

³⁸ Vid. A. Breton: «Le Message automatique», *Point du jour*, p. 188 ; e *id.* : *Entretiens*, p. 248.

soñador— parece darse con suma facilidad la regresión funcional a estadios menos especializados de la psique que constituyen, a los ojos del poeta, la auténtica fuente de la inspiración. Así decía un revelador apunte de Hugo Ball fechado tan sólo 3 días después del anteriormente citado:

La cándida inocencia que linda con lo infantil, con la demencia, con la paranoia, viene de la fe en un recuerdo originario, en un mundo reprimido y sepultado hasta hacerlo irreconocible, que en el arte se libera mediante un entusiasmo desenfrenado y en el manicomio, en cambio, mediante la enfermedad. [...] En lo disparatadamente infantil, en la locura, donde las limitaciones se han echado abajo, aparecen capas originales nunca antes alcanzadas, que no han sido tocadas por la lógica y el aparato, un mundo con leyes propias y su propia figura, que plantea nuevos enigmas y nuevas tareas, al igual que un continente recién descubierto³⁹.

Heilige Unschuld, [...] Immerzufriedner Wisheit voll («Santa inocencia, [...] llena de sabiduría feliz»)⁴⁰. En su *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza* (1764), Immanuel Kant explicaba cómo el hombre primitivo y el niño (es decir, el *hombre en estado de naturaleza*) permanecen apremiados por las necesidades inmediatas que los mantienen cerca de la experiencia, ello lo cual garantiza de algún modo su equilibrio psíquico. Únicamente el *hombre en estado de sociedad*, cuyo entendimiento está ocupado en graves pensamientos —añade el filósofo de Königsberg—, es susceptible de padecer accesos de locura, definida como el contrapunto morboso de la actividad racionadora del hombre civilizado⁴¹. Esta hipótesis nos conduce directamente a la problemática del lenguaje (en cuanto que modulador de todo pensamiento), cuyo desarrollo marca la progresiva separación entre experiencia y representación. Ciertamente, razón y locura operan sobre las relaciones de lenguaje y cognición, lo que justifica que muchas de las reflexiones a propósito de la poesía incidan sobre las desviaciones intuitivas del lenguaje que ésta comparte con la locura, en contraste con el uso recto de las formas racionalizadas⁴². Así pues, si el progresivo distanciamiento entre experiencia y representación (causa de la melancolía moderna) se ha motivado por un exceso de civilización y raciocinio, es posible considerar que el *súmmum* de un verdadero y más

³⁹ H. Ball: *op. cit.*, p. 144.

⁴⁰ Fr. Hölderlin: «Cantado bajo los Alpes», *op. cit.*, pp. 258-259.

⁴¹ Vid. I. Kant : *Essai sur les maladies de la tête* (París : GF-Flammarion, 1990), especialmente, pp. 49 y 70. En tal sentido, la locura estaría genéticamente emparentada con la melancolía, determinada por un exceso de meditación.

⁴² El propio Kant admite que con frecuencia la locura, asistida por la emoción, colinda con la genialidad, tal como sucede en el caso del furor poético; *vid. id.: Antropología práctica* (Madrid: Tecnos, 1990), p. 94.

profundo entendimiento consista —según escribió Schlegel en clave alegórica— en «callar por propia elección, devolver a la fantasía la propia alma y no estorbar los dulces jugueteos de la joven madre con su niño mimado»; en definitiva, en suspender el encadenamiento de las intenciones que entretejen artificialmente otras intenciones y que impiden al hombre moverse libremente sobre la corriente interior de imágenes y sentimientos que eternamente fluye: el retorno a la Edad de Oro es imposible ya para el hombre de cultura, pero el espíritu que hoy quiere ser libre «se lo tiene que proponer formalmente y hacer de ello una *intención*» (lo que denota, una vez más, la importancia mediadora de la ironía romántica)⁴³.

Sobre la base de esta lucidez intencional mediada irónicamente, los surrealistas recurrirán a todo tipo de medios regresivos (escritura automática, hipnosis, drogas, juegos desrealizadores...) con los que hacer emerger el *sí mismo* (centro psíquico vital) y recuperar con ello la perdida energía espiritual del hombre y la unidad de todas sus facultades originales⁴⁴. Por su parte, también Eduardo Chicharro insistirá sobre la necesidad de tomar en consideración toda forma espontánea de arte vinculada a dichos arquetipos⁴⁵, los cuales no son sino proyecciones del poeta moderno a partir de la mencionada ironía Naturaleza / Cultura que irrumpe en los albores del Romanticismo y que, según Octavio Paz, está relacionada con lo que él llamaba *destrucción de la historia*, es decir, con la negación que la Modernidad haría de sí misma⁴⁶. Tal juicio parece confirmarse a la luz de un texto de 1928 escrito por Salvador Dalí en los inicios de su aventura surrealista, donde el de Figueras invierte el sentido de la dialéctica kantiana entre naturaleza y razón o, de forma más precisa en este caso, entre cultura e instinto:

Dans cette généralité où il nous semble entrevoir l'esprit de la réalité même, une série de connaissances exactes absolument cognitives pour notre instinct et complètement en marge des états de culture, forme notre vocabulaire.

Loin de tout état de culture [...] nos signes sont formés des nécessités les plus primaires, désirs constants et excitations presque biologiques de l'instinct⁴⁷.

Para los surrealistas, era necesario redescubrir al hombre natural para quien nada sirven las viejas estructuras del racionalismo burgués. También el padre del Postismo

⁴³ (El énfasis es mío.) Fr. Schlegel: *Lucinde*, p. 111.

⁴⁴ Vid. A. Breton: «Segundo manifiesto del Surrealismo», *Manifestos...*, pp. 121-122; e *id.*: «Situación surrealista del objeto» (1935), *op. cit.*, p. 200.

⁴⁵ Vid. E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», pp. 293 y 298.

⁴⁶ «El regreso al tiempo del principio, el tiempo anterior a la ruptura, entraña una ruptura. No hay más remedio que afirmar, por más sorprendente que parezca esta proposición, que sólo la modernidad puede realizar la operación de vuelta al principio original, porque sólo la edad moderna puede negarse a sí misma»; O. Paz: «La revuelta del futuro», *Los hijos del limo*, p. 59.

⁴⁷ S. Dalí: «Réalité et Surréalité», *Oui...*, pp. 90-91.

escribirá en un texto de 1948: «Es justo que al hombre de la vigésima centuria nada ya debería conmovérle de no ser el exquisito y puro juego de su inteligencia o el de sus bajos y sacrosantos instintos»⁴⁸. Lo valioso de ambos juegos reside en el hecho de que escapan —o pretenden hacerlo— de toda coerción cultural, a la vez que sólo responden al valor supremo de la libertad, que propicia en el hombre el reencuentro consigo mismo: «L'homme primitif ne se connaît pas encore, il se cherche. L'homme actuel s'est égaré. Celui de demain devra d'abord se retrouver, se reconnaître, prendre contradictoirement conscience de lui-même»⁴⁹. La ironía se manifiesta entonces en la búsqueda —por parte del poeta— de esa fuente de energía que se atribuye al pensamiento irracional primitivo desde el seno de la civilización más avanzada: «La tendance archaïsante s'est transmuée ainsi en un appel aux profondeurs de l'inconscient: le rêve nous livre un fragment du monde primitif»⁵⁰.

Ya a principios del siglo XIX, Jean-Paul Richter denunció los estragos que la civilización había venido causando en nuestra naturaleza⁵¹. La referencia a Hamann es de nuevo pertinente: «el Árbol del conocimiento nos ha apartado del Árbol de la Vida»⁵². Incluso un escritor realista como José Maria Eça de Queirós (1845-1900), en un ensayo póstumo de 1918, apuntaba al exceso de civilización como causa principal de la decadencia de la risa en Occidente. Si reír significa que se está ganando terreno a la vida, que se ha alcanzado la unidad de nuestro ser, en tanto que expresa la alegría, la seguridad y la soberanía del espíritu sobre los males que lo aquejan, ¿de dónde proviene —se preguntaba el portugués— esta *desoladora decadencia de la risa*? «Yo pienso que la risa acabó porque la humanidad se entristeció. Y entristeciéndose por causa de su inmensa civilización»⁵³. Un siglo y cuarto más tarde, Antonin Artaud emitirá idéntico diagnóstico: «Europa está en un estado de civilización avanzada; quiero decir que está muy enferma»⁵⁴. Ello supone que «el órgano del hombre para la divinidad» (según Schlegel, la imaginación⁵⁵) está atrofiado, igual que disipada su fuerza impulsora (la inspiración). En

⁴⁸ E. Chicharro: «Solapa para *Doblo Hablo*», en C. E. de Ory: *Energeia*, p. 63.

⁴⁹ B. Péret: *La parole est à Péret* (1943), en *Œuvres complètes* (París : José Corti, 1992), p. 28.

⁵⁰ J. Starobinski: *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (París: Gallimard, 2004), p. 95.

⁵¹ J.-P. Richter: *Introducción a la Estética*, p. 74. «El instante en que nació a la consciencia fue para él —nos dice Béguin— la entrada en la esfera del dualismo, donde existe la amenaza de la muerte»; A. Béguin: *op. cit.*, p. 240.

⁵² *Ap. ibid.*, p. 43.

⁵³ Eça de Queirós: *La decadencia de la risa* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1918 [?]), p. 21. Ese mismo año, Pío Baroja escribía: «El niño ríe por alegría; es el primer escalón. El humorista ríe con tristeza; es el último escalón. Aurora y crepúsculo»; *vid.* P. Baroja: *La caverna del humorismo*, p. 89.

⁵⁴ A. Artaud: «El teatro y los dioses», en *México*, p. 124.

⁵⁵ Fr. Schlegel: «Ideas» (1800), en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 232.

uno de los textos inéditos de Cioran recientemente publicados, aunque en este caso próximo al conjunto de su *Breviario de podredumbre* (1949), «Europa, tierra de carroñas...», encontramos ampliamente glosada esta penosa senilización del impulso vivificante en la cultura occidental: «Este continente huele mal. Ha superado la edad de la madurez [...] Como lo hemos comprendido *todo*, estamos perdidos [...] Nuestras paradojas^[56] son risibles: ya no las sostiene ninguna fuerza [...] todos hemos saboreado la enfermedad de Occidente»⁵⁷. Por todo ello, apuntaba Chicharro en el Manifiesto del Postismo, el poeta parece haber perdido su capacidad sagrada para pronunciar oráculos: «La imaginación puede adivinar cosas, y este es el sentido profético que en alto grado tuvieron los primeros hombres y hoy se ha perdido como facultad característica del alma»⁵⁸. En esta misma línea, Carlos Edmundo escribía en un fragmento de 1951:

Los hombres parecen haber perdido la fe en su propia matriz, en sus sustancias nativas, en sus impulsos frescos y venturosos, en sus fuerzas volcánicas de expresión, en su libre y abierto verbo terrenal y evolutivo, en su visión profética y mágica, en su imaginación enloquecida, en su fantasía, en su espíritu puro, en su salto salvaje...⁵⁹

Son muchas las ocasiones en que el gaditano se lamenta de este extravío espiritual del hombre moderno. Según podemos leer también en una de las proposiciones del *Atelier de poésie ouverte*: «El hombre ha matado la antigua fiesta, toda magia fundamental, el sentido de los misterios, la significación del mundo y las tinieblas humanas, rehuendo física y moralmente la profundidad de las cosas, lo desconocido, los símbolos, la noche primordial»⁶⁰. La clave de este diagnóstico es claro: «La senectud histórica asesinó la Naturaleza, y con ella la infancia del mundo»⁶¹. Desde esta perspectiva, en su «Manifiesto» de 1950, Juan-Eduardo Cirlot interpretó el extremo irracionalismo de las vanguardias como la necesaria respuesta al racionalismo burgués que aparta al hombre de *todo lo fundamental*⁶². La referencia aquí vuelve a ser Nietzsche, quien ya advirtió de las peligrosas consecuencias de esta *enfermedad histórica*: pérdida del mito, debilitamiento de

⁵⁶ Recordemos que la paradoja es el principal instrumento expresivo de la poesía moderna inaugurada por el Romanticismo bajo el concepto schlegeliano de ironía: una paradoja como fin en sí misma y dotada de una especial fuerza combinatoria (*witzig*).

⁵⁷ E. M. Cioran: *Ejercicios negativos* (Madrid: Taurus, 2007), pp. 150-151.

⁵⁸ E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», p. 279.

⁵⁹ C. E. de Ory: «Cuatro escultores actuales. Ferrant, Ferreira, Serra, Oteyza» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 1951), pp. 69-70.

⁶⁰ *Id.*: «Poesía abierta. Proposiciones», en *Poesía (1945-1969)*, p. 319.

⁶¹ *Id.*: *Energieia*, p. 23.

⁶² J.-E. Cirlot: «Manifiesto», en AA. VV.: *Ciudad de Ceniza...*, p. 129.

la fuerza vital de la humanidad, desorientación de la cultura...⁶³ Los mismos surrealistas habían comprendido la necesidad de rescatar el pensamiento mítico que agonizaba en el purgatorio de la Lógica y de conferirle carta de naturaleza real: «el mito es ante todo una realidad, y una necesidad de espíritu [de la que sólo puede desconfiar] el hombre enfermado por la lógica»⁶⁴.

En la línea del romántico Jean-Paul, los postistas se mostraron persuadidos de que las ansiedades del hombre maduro y de la sociedad moderna en general debían ser combatidas con un retorno a la ingenuidad y a la primitiva alegría del maravillarse propias de la infancia. Quizá no le faltaba razón a Bataille al afirmar que, cuando se ha llevado el pensamiento más allá de su límite, la conquista del derecho a la «ignorancia» se convierte en la nueva utopía⁶⁵. Una ignorancia que para Novalis era condición de nuestra moralidad: ignorancia voluntaria que equivale a un ejercicio de olvido, un desaprender para corregir la senda que nos ha extraviado⁶⁶. Dicen unos versos de Octavio Paz: «La ignorancia es ardua como la belleza / un día sabré menos y abriré los ojos»⁶⁷. Sólo en esta ingenuidad recobrada es posible recuperar dos dimensiones vitales como son el *talante festivo* y la *imaginación*⁶⁸.

Para los postistas, la humanidad en su evolución a través de la Historia ha visto cómo la sensualidad primitiva y el «alto don del instinto» que poseían nuestros antepasados fueron substituidos por una fría racionalidad que ha matado la *antigua sabiduría*. La civilización se ha convertido, pues, en un estado carencial de entusiasmo e imaginación. Consecuentemente, los postistas opondrán a esta realidad desprovista de sentido mágico un elogio del mundo feérico: «Antes eran dueños los hombres de secretos que nosotros ya no poseemos. Quien no crea en los magos, hechiceros, brujos y adivinadores, quien se ría del mundo de los genios y las hadas es perfectamente idiota»⁶⁹. Aunque también podría serlo quien hoy en día creyera de una forma dogmática y sin fisuras en la existencia objetiva de dicho mundo (lo que además nos llevaría a los dominios

⁶³ Vid. Fr. Nietzsche: *Segunda consideración intempestiva* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006). Puede consultarse sobre este tema, R. Ávila: «La posición de Nietzsche ante el historicismo», *Identidad y tragedia...*, pp. 34 et seq.

⁶⁴ L. Aragon: *El campesino de París*, p. 118.

⁶⁵ G. Bataille: «No-saber, risa y lágrimas», *La oscuridad no miente*, p. 133.

⁶⁶ «¿Es acaso nuestra *ignorancia* una condición de nuestra moralidad? — ¿Si queremos ser *ignorantes* no es porque, en determinadas circunstancias, *tenemos que quererlo*? Solamente somos ignorantes porque así lo queremos»; Novalis: *La enciclopedia*, p. 390.

⁶⁷ O. Paz: "El mismo tiempo", recogido en el texto «Escribir y decir (Conversación en la Universidad)», en *Revista de la Universidad de México*, vol. 36, n° 1, mayo de 1981, p. 7.

⁶⁸ H. Cox: *op. cit.*, pp. 21 y 25.

⁶⁹ E. Chicharro: «Posología y uso», en *Trece de Nieve*, n° 2, p. 47.

de la seriedad). Así, por ejemplo, en el «Romance del aprendiz de brujo» que se incluye en *Las patitas de la sombra*, la identificación entre magia y poesía es tratada humorísticamente —aunque no de un modo burlesco—, lo cual responde convenientemente a la función lúdica original que Huizinga atribuye a la hechicería y a la poesía místico-sacra. Los prodigios y maravillas del mundo se reintegran de este modo a un espíritu festivo primitivo en el que el don de regocijo y la imaginación exaltada también constituyen la base del sentimiento religioso⁷⁰. Un sentimiento religioso rebosante de entusiasmo y espíritu festivo, a diferencia del que profesaron los poetas existencialistas de nuestra posguerra, cruzado de intimismo y angustia. La punta de lanza de esta moderna espiritualidad, a la vez orgiástica y autoconsciente, bien pudo ser uno de los poetas predilectos de Breton, Guillaume Apollinaire, quien en una de las creaciones de *Caligramas* (1918) anunciaba el advenimiento de una nueva era de magia ancestral y de pensamiento mítico:

Llegó el tiempo de la magia
Regresa esperad prodigios
Infinitos sin fábulas
Que hayan creado pues nadie
Antes supo imaginarlos

Honduras de la conciencia
Mañana se os ha de explorar

⁷⁰ Vid. J. Huizinga: *Homo ludens*, p. 169; E. Chicharro & C. E. de Ory: «Romance del aprendiz de brujo», *Las patitas...*, pp. 105-107. Son múltiples los testimonios antropológicos que dan cuenta de la dimensión lúdica de los ritos primitivos e incluso de la gran tolerancia de ciertas «blasfemias» bienintencionadas: fue el célebre antropólogo groenlandés y explorador polar Knud Rasmussen (1879-1933) quien observó entre los esquimales Netsilik la celebración de juegos de imitación en que los niños remedaban a los hechiceros para regocijo e hilaridad de los demás miembros de la comunidad; vid. Otis Green: *España y la tradición occidental* (Madrid: Gredos, 1969), p. 56; ap. Graciela Cándano: *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad media* (México, D.F.: U.N.A.M., 2000), p. 67. Probablemente, Huizinga conocía la tesis nietzscheana acerca de la ilusión consciente, es decir, de las ficciones reguladoras y, por ello, necesarias (ya que favorecen la vida). Al igual que los juegos infantiles son auto-engaños conscientes, se preguntaba Nietzsche en verano de 1878: «¿Por qué no habría que jugar metafísicamente?, ¿y emplear en ello una enorme fuerza creadora?»; «¿Por qué no considerar la metafísica y la religión como el juego de los adultos?»; Fr. Nietzsche: *Fragmentos póstumos*, p. 58. Cfr. Hans Vaihinger: *La voluntad de ilusión en Nietzsche*, precedido de Fr. Nietzsche: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (Madrid: Tecnos, 2008). Ejemplos perfectos de ilusión consciente son, por citar sólo dos en el seno del Surrealismo, el azar objetivo o la concepción de los Grandes Transparentes en los «Prolegómenos» (1942) a un futuro —y nunca redactado— Tercer Manifiesto, donde Breton apuntaba: «no sería absolutamente imposible [...] estudiar hasta otorgarles verosimilitud la estructura y la complejidad de dichos seres hipotéticos, de estos seres que se nos manifiestan a través del miedo y del sentimiento del azar»; A. Breton: «Las grandes transparencias», «Prolegómenos a un Tercer Manifiesto Surrealista o no», *Manifiestos...*, pp. 216. El poeta, creador de dioses, es el oficiante de una religión immanente que unifica en una misma personalidad al jugador y al sacerdote (así como a la figura intermedia del mago), y al igual que ellos va al encuentro de lo desconocido a través de una liturgia especial, recuperando ciertos procedimientos lúdico-mágicos que la religión habría confiscado para sí a lo largo de los siglos. Vid. *infra* «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna».

Y a saber qué seres vivos
Se extraerá de esos abismos
Con enteros universos

He aquí que se elevan profetas
Como azules colinas lejanas
Sabrán cosas precisas
Como los sabios creen saber
Y por doquier nos han de transportar⁷¹

Inserto en el proceso general de la Vanguardia, el ismo español quiso acercarse a aquel intenso despliegue de las energías creativas que se opuso al envejecimiento espiritual provocado por la sobreacumulación cultural y el embotamiento histórico. Bien mirado, si el *spleen* romántico-decadentista se convirtió en el signo de la fatiga intelectual del hombre y del agotamiento de la cultura finiseculares, no menos elocuentes resultan el infantilismo, el primitivismo y el culto a la locura que caracterizan los discursos estéticos afines a la Vanguardia. Todos ellos, incluso el Futurismo (!), asumieron como consigna el mito de la «vuelta al origen» en contrapartida a la conciencia del agotamiento de una época y al sentimiento de estar reducido a una existencia meramente epigonal⁷². Desde esta perspectiva se entiende que los ismos, lejos de practicar esa ocupación de la vejez que consiste en mirar atrás y hacer balance, acometieran la liquidación de la cultura y pretendieran fundar un tiempo nuevo, según la dialéctica de destrucción-construcción a que hicimos referencia más arriba y que podemos relacionar con el concepto nietzscheano de lo dionisiaco: «El deseo de *destrucción*, de cambio, de devenir puede ser la manifestación de una fuerza abundante y preñada de futuro (el término que yo uso para designarla es, como se sabe, “dionisiaca”)⁷³».

A partir de aquí, las citadas tres figuras de la metáfora originaria se entrelazan hasta componer una mitología de lo irracional. En tanto que el primitivo es considerado el trasunto antropológico del niño, es decir, el equivalente a la infancia remota de los pueblos, el loco se convierte en el trasunto psíquico del poeta, aquél que —en un acto libre y consciente— ha sabido salvar para sí lo mejor de su niñez. Por tanto, el elogio de la locura que subyace a la Vanguardia es el correlato moderno de la antigua invocación poética,

⁷¹ G. Apollinaire: «Las colinas», *Caligramas*, p. 84.

⁷² «Finalmente la mitología y el ideal místico fueron superados. ¡Estamos a punto de asistir al nacimiento del Centauro y después veremos volar los primeros Ángeles!... [...] ¡He aquí el primer amanecer sobre la tierra!»; F. T. Marinetti: «Fundación y Manifiesto del Futurismo» (1909), en X. González Gómez: *Manifiestos...*, p. 32. Puede verse también en *id.*: «Primer manifiesto futurista» (1909), *Manifiestos y textos futuristas*, p. 126.

⁷³ Fr. Nietzsche: § 370, *La gaya ciencia*, p. 256. *Vid. supra* «2.2.8.2. La negra efigie del pesimismo».

enfrentada al academicismo: «Cuando las academias lo petrifican, el lenguaje huye hacia los niños y los poetas “locos”»⁷⁴. La inspiración conjura los males que la coerción cultural ha inoculado en el espíritu del hombre, librando la conciencia de los prejuicios «civilizadores» que casi han apagado en él el fuego primigenio de su naturaleza divina. Correlativamente, la locura —el ascetismo de la razón— pasa a definirse como un estado de disponibilidad poética que equivale a la verdadera salud, o mejor, a una *supersalud* —en expresión de Juan Larrea— que muestra las debilidades del hombre racional europeo⁷⁵.

2.2.10.1. Locura

Dignificada desde las culturas primitivas hasta la Alta Edad Media, la locura aparecía íntimamente ligada al entusiasmo poético⁷⁶. Más tarde, con el desarrollo del positivismo y de la ciencia moderna, la «desdivinización» de la locura corre paralelamente a la tentativa de esclarecimiento de los procesos creativos. A partir de entonces, la relación entre literatura y patología ha sido objeto de numerosos estudios desde la perspectiva de la psiquiatría y de la psicología de la creatividad, a la vez que adquiere un matiz particularmente atractivo en torno a la supuesta conexión que la Vanguardia establecía con los estados mórbidos. Probablemente, dicha conexión es heredada de la penosa recepción del Simbolismo por parte de psiquiatras como Emile Laurent (1861-1904), quien en la Francia de finales de siglo creyó comprobar en esta poesía *decadente* —aquella que

⁷⁴ R. Hausmann: *Correo Dadá...*, p. 83. Deleuze cree del todo injustificada la «grotesca trinidad del niño, el poeta y el loco», por más que el poeta pueda escribir desde una «relación directa con el niño que él y los niños que ama», o un loco pueda ser artífice de una obra poética grandiosa en relación directa con el poeta que nunca ha dejado de ser (como en el caso de Artaud); *vid.* G. Deleuze: *Lógica del sentido*, pp. 110-111. Quizá en base a esta percepción, hemos optado por dedicar un subapartado al loco y otro a la pareja primitivo-niño. Pero la locura poética, como veremos, no equivale necesariamente al hundimiento espectral del sujeto en esa profunda falla del centro psíquico que el trastorno esquizoide lleva pareja, sino que se relaciona más bien con la salud poética en cuanto que exuberancia de fuerzas creadoras regresivas, lo que legitima la relación antes mencionada en torno a la figura mediadora del poeta.

⁷⁵ Para percibir una realidad superior, «lo primero que se necesita es una salud completa dentro del individuo, en estado de *supersalud*. Los frutos del árbol enfermo necesariamente tienen que estar enfermos. Con la enfermedad se podrá sentir una fuerza de salvación que haga comprensibles ciertas perspectivas interiores, pero nunca sentir cosas de más alta jerarquía»; J. Larrea: «Cuzco», *Orbe*, en *Poesía y revelación*, p. 151.

⁷⁶ *Vid.* Platón: *Fedro*, 245a. En la Edad Media surgen los santos locos bizantinos, anacoretas convertidos en bufones de Dios, como San Simeón de Emesa (Siria, s. VI), San Marcos de Alejandría (s. VI), o San Andrés Salos de Constantinopla (s. IX). A este último respecto, véase la obra de Michel de Certeau: *La fable mystique* (Paris: Gallimard, 1987). El vanguardista ruso Vladimir Mayakovsky dio un paso más al convertir a Dios en un bufón y a los hombres en cascabeles de su gorro multicolor, es decir, en símbolos de su locura: «Todos, hombres, / sois cascabeles / en el gorro de Dios»; V. Mayakovsky: *Poemas 1913-1916* (Madrid: Visor, 1993), p. 37.

supuestamente atenta contra el «buen sentido»— la exteriorización de trastornos cerebrales, la manifestación de un estado de inferioridad mental o, en el mejor de los casos, la revelación de estigmas que denotan incontestablemente la existencia de un desequilibrio cerebral⁷⁷. Otros, como Friedrich von Hausegger (1837-1899), Wilhem Dilthey (1833-1911) o Max Dessoir (1887-1947), afirmaban bienintencionadamente la conexión del genio artístico con «una especie de refuerzo patológico de las dotes generales humanas»⁷⁸. Fueron fundamentales a este respecto los trabajos del positivista italiano Cesare Lombroso (1835-1909), pionero de la criminología moderna, aunque más tarde interesado por los fenómenos mediúmnicos y finalmente convertido al Espiritismo. Como ya hiciera el psiquiatra francés Jacques-Joseph Moreau de Tours (1804-1884) en *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou de l'Influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel* (1859), médico que ejerció en el Hospicio de Bicêtre (originalmente un hospital militar construido en 1634, que más tarde fue utilizado como orfanato, prisión y manicomio⁷⁹), Lombroso identificó el genio artístico con la demencia epiléptica desde el punto de vista de la antropología y de la sociología criminal en su obra *Genio e follia* (1864), traducida al francés para la editorial de Félix Alcan bajo el título *L'homme de génie* (1889). Esta correlación entre locura y creatividad seguirá muy presente en otro de sus más importantes trabajos sobre el tema, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria* (1888). Según Lombroso, la degeneración del artista se produce por el resurgimiento de un atavismo primitivo. En la línea del italiano se situaba también el médico, sociólogo y literato austrohúngaro Max Nordau (1849-1923), autor del ensayo *Dégénérescence* (1892), muy en la estela lombrosiana, aunque de un estilo más depurado. Ambos autores tuvieron una importante repercusión tanto en los especialistas franceses como, ya anteriormente, en los escritores españoles de finales del XIX y principios del XX⁸⁰. Pero las deformaciones críticas más sangrantes corresponden a algunos de los

⁷⁷ Entre los autores que cita Laurent se encuentran nada menos que Théophile Gautier, Paul Verlaine, Jean Moréas, Stéphane Mallarmé, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, etc. Vid. Emile Laurent : *La poésie décadente devant la médecine mentale* (Paris : Alexandre Maloine, 1897).

⁷⁸ Vid. Ernst Meumann: *Introducción a la Estética actual* (Madrid: Calpe, 1923), pp. 96 y sucesivas. Sobre esta cuestión, remito, entre otras referencias que citaré más adelante, a Max Milner (ant. y present.): *Littérature et pathologie* (Saint-Denis: PUV, 1989); D. N. Perkins: *Los trabajos de la mente* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1981); y Manuela Romo: *Psicología de la creatividad* (Barcelona: Paidós, 1998).

⁷⁹ Actualmente localizado en la comuna Le Kremlin-Bicêtre, uno de los suburbios al sur de París, en 1790 un tapicero llamado Guilleret inventó allí la camisa de fuerza, y sólo un par de años más tarde, en 1792, se llevaron a cabo los primeros ensayos de la guillotina.

⁸⁰ Nordau vivió durante cinco años en España como refugiado de la I Guerra Mundial, en los que estuvo muy conectado con los círculos intelectuales de nuestro país. Vid. Lisa E. Davis: «Max Nordau, *Degeneración* y la decadencia de España», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 109, n^{os} 326-327, agosto-septiembre de

reputados alienistas que en la primera mitad del siglo XX calificaron el arte de vanguardia con el desdenoso epíteto «degenerativo», por considerar que éste constituía la expresión de un proceso patológico radical. Cabe citar aquí al suizo Oskar Pfister (1873-1956), al polaco Gustav Bychowski (1895-1972) o al alemán Hans Burger-Prinz (1897-1976), pero sobre todo a su compatriota Carl Schneider (1891-1946), quien ejerció en su país durante el régimen nazi. Estas valoraciones coinciden con las que el ya citado académico filofascista Ernest Seillière dedicó al *egotismo* mórbido del romanticismo como origen de la enfermedad del alma moderna. Según este autor, cuando la acción de las facultades racionales de síntesis se reducen al mínimo, de modo que desaparece o disminuye el *finalismo* consciente («c'est-à-dire le souci de diriger les actes présents en vue de la sécurité de l'avenir, de l'avenir éloigné surtout, mais parfois même de l'avenir prochain») y el juicio se subordina totalmente a la sensibilidad, el *egotismo* patológico del imperialismo individual irracional al que se abandona el sujeto debilitado (o alienado) hace emerger una voz misteriosa y profunda que, presentida como diferente a la suya propia, supone el germen del misticismo romántico⁸¹. Con todos ellos parece confirmarse la aserción de Carlos Edmundo de Ory expresada en uno de los poemas de *Técnica y llanto* (1971): «Los burgueses no aman lo oscuro / y tratan al artista de neurótico»⁸².

Opuesto a este reducido enfoque, el psiquiatra francés Henri Ey (1900-1977), que descubrió el freudismo no en la literatura médica, sino precisamente a través del Surrealismo, sostuvo en una conferencia titulada «La Psychiatrie devant le Surréalisme» (1947) que, si bien la locura puede coexistir con ciertas formas de actividad estética e imprimirle caracteres estructurales particulares, no puede, sin embargo, producir obras de arte. La razón de ello es que, en sentido estricto, la locura no es *creadora*. La obra surrealista no se tiene, pues, por un mero producto de enfermos, sino como la expresión del malestar que el poeta siente hacia la cultura (*nuance schizophrénique de la civilisation*)⁸³. En los años de incubación del movimiento surrealista, el psiquiatra y psicoterapeuta suizo Walter Morgenthaler (1882-1965) llevó a término un revolucionario trabajo (*Ein Geisteskranker als Künstler*, 1921) sobre el esquizofrénico Adolf Wölflí (1864-1930),

1977, pp. 307-323; y Lily Litvak: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* (Barcelona: Anthropos, 1990), pp. 113-124. Según acredita este último, la recepción de las tesis de Lombroso y Nordau en España osciló entre la indignación de Unamuno y el entusiasmo de Baroja; *vid. ibid.*, p. 138. Véase también Luis Maristany: *El gabinete del doctor Lombroso (Delincuencia y fin de siglo en España)* (Barcelona: Anagrama, 1973); e *id.*: «Lombroso y España: Nuevas consideraciones», en *Anales de Literatura Española*, nº 2, 1983, pp. 361-381.

⁸¹ E. Seillière: "La triple racine de l'état d'esprit romantique", «Introduction», *Le mal romantique...*, pp. IX-X.

⁸² C. E. de Ory: «Confesión de poeta», en *Técnica y llanto*, p. 56.

⁸³ *Vid.* Henri Ey: «Le psychiatre devant le surréalisme», en *L'Evolution Psychiatrique* (Paris: Elsevier, 1947).

paciente interno del hospital psiquiátrico Waldau (Berna) y uno de los máximos exponentes del llamado *art brut*, a quien los surrealistas saludarán como a «uno de los tres o cuatro maestros contemporáneos»⁸⁴. En esta obra, Morgenthaler sostiene que una enfermedad mental severa como la de Wölflí no es impedimento a la hora de realizar una seria contribución al arte⁸⁵. Ahora bien, no toda creatividad es divergente, tumultuosa y desordenada; del mismo modo que no toda locura es causa o determinación de la creatividad⁸⁶. Siendo justos, los vanguardistas nunca se interesaron concretamente por las penosas consecuencias de la alienación mental, sino por ciertas analogías que la conciencia enajenada y la mente primitiva parecen compartir desde el punto de vista del proceso de simbolización⁸⁷. Precisamente, esta simbolización actúa en pro del equilibrio psíquico del artista y no en su contra, protegiéndolo frente a la degeneración patológica⁸⁸. La «locura» del genio poético no es, por tanto, una locura propiamente dicha en términos clínicos. En modo alguno el sujeto de la inspiración se convierte en una presa acosada por sombras terribles ni su conciencia queda paralizada por la angustia. Muy al contrario, la capacidad de juego que entraña esta locura creativa (hija de la libertad y no de la alienación) implica

⁸⁴ Cfr. G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *El surrealismo*, p. 188.

⁸⁵ Vid. Walter Morgenthaler: *Madness & Art: The life and works of Adolf Wölflí* (Londres: University of Nebraska Press, 1992). Cfr. John Maizels: «Le phenomena Adolf Wölflí», *L'Art brut: L'art outsider et au-delà* (París: Phaidon, 2003). La expresión «art brut» fue acuñada por el pintor Jean Dubuffet (1901-1985) para designar aquellas producciones de autores desprovistos de cultura artística en sentido estricto. Véase sobre este tema, Laurent Danchin: *Art brut: L'instinct créateur* (París: Gallimard, 2006); Jean-Louis Ferrier: *Les Primitifs du XXe siècle (art brut et art des malades mentaux)* (París: Terrail, 1997).

⁸⁶ Según el médico e historiador francés Agustín Cabanès (1862-1928) en su obra *Grands neuropathes. Malades immortels* (1930), donde discurre desde postulados psicofisiológicos y a lo largo de tres volúmenes acerca de las personalidades creativas de Pascal, Molière, Chateaubriand, Byron, Shelley, Baudelaire, Wagner, La Fontaine, Rousseau, Musset, Hugo, Hoffmann, Heine, Swift, Chopin o Dostoyevski, entre otros autores: «De que un buen número de intelectuales sean neurópatas no se sigue de ninguna manera que sea necesaria la neurosis para producir el genio, que la neurosis sea el genio mismo»; Agustín Cabanès: *Los grandes neurópatas (Enfermos inmortales)* (Madrid: Aguilar, 1931), p. 26. Ap. J. L. Suárez Rodríguez: *Filosofía y humor...*, p. 47. La obra de Cabanès adolece, con todo, de un psicologismo reductor. Sobre este asunto, remito a la bibliografía recogida por este autor en *ibid.*, p. 54. Asimismo, cfr. *ibid.*, pp. 45-48.

⁸⁷ A ningún surrealista se le escapaban las analogías entre sus propios modos irracionales de expresión poética y las producciones de ciertos dementes iluminados (valga la paradoja). Cfr. M. Angenot: «Rhétorique surréaliste des jeux phoniques», en *Le français moderne*, p. 157. Según Leopardi, la enfermedad mental de los locos les permite, paradójicamente, hacer uso de todas sus fuerzas naturales, en contraste con el hombre moderno que, precisamente por los progresos de su espíritu, ha visto mermadas en gran medida dichas fuerzas; G. Leopardi: *Zibaldone*, Tomo I, pp. 77-79.

⁸⁸ «L'inconscient peut "produire", mais il ne crée pas», sentencia Jean Gillibert: *Folie et création* (Seyssel, Francia: Editions Champ Vallon, 1990), p. 9. Según la psicoanalista norteamericana Susan K. Deri, la simbolización supone la existencia de una fuerza que unifica las tendencias opuestas de la estructura psíquica polarizada por el Yo y el Ello; fuerza que Wolfgang Paalen (1905-1959), al hilo de la teoría surrealista, situaba en *lo superconsciente*, a saber, el tercer término de la escala del comportamiento intelectual que, siendo el propiamente poético, se sitúa más allá de lo inconsciente y de lo consciente; vid. A. Breton & P. Éluard: *Diccionario abreviado del surrealismo*, s. v. «Superconsciente». En definitiva, sucede entonces que el símbolo se constituye en garante de la ordenación instintual e impide el desarrollo de los trastornos psicóticos. Vid. Susan K. Deri: *Symbolization and creativity* (International Universities Press, 1984). Asimismo, vid. Isabel Paraíso: «Neurosis y creatividad», *Psicoanálisis de la experiencia literaria* (Madrid: Cátedra, 1994), pp. 93-104.

un grado de soberanía de la conciencia poética y una flexibilidad espiritual que resultan incompatibles con la rigidez de los trastornados⁸⁹. Esta idea ya la encontramos embrionariamente en Freud. Según palabras del médico vienés, «la etiología común a la explosión de una psiconeurosis o una psicosis es siempre la frustración», derivada esta de la incompatibilidad entre realidad y deseo, y particularizada por la relación que el principio del placer contrae con el principio de realidad⁹⁰. En cambio, el arte concilia ambos principios por un *camino peculiar*, pues el artista cuenta con un valioso medio (su fantasía creadora) para atajar la insatisfacción ante la renuncia que la realidad impone continuamente al hombre⁹¹. Así decía André Breton en un texto de 1948 dirigido al mencionado Jean Dubuffet: «Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, à première vue seulement paradoxale, que l'art de ceux qu'on range aujourd'hui dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. [...] Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave»⁹².

Por lo demás, los surrealistas hicieron propia aquella forma romántica de embriaguez con que tonificar su espíritu e impregnar todo su arte: el amor. La referencia a Schlegel vuelve a ser de obligado cumplimiento: «El hombre sólo llega a ser hombre por el amor y por la conciencia del amor»⁹³. El amor surrealista, como el romántico, se ennoblecería en tanto que desrealizara el mundo y contraviniera las convenciones sociales. En última instancia, puede afirmarse que *l'amour fou* significó en el plano de las relaciones afectivas humanas lo que el *azar objetivo* en el plano de los acontecimientos y lo que la *inspiración* en el plano de la escritura automática: tres categorías llamadas a abolir las leyes de la causalidad lógica y el principio de realidad en aras de un alcance más profundo de las correspondencias entre el espíritu y el universo. El *amor loco* vendría a constituir, pues, la más asombrosa prueba del verdadero alcance de la fuerza de transfiguración de la embriaguez, ésta la cual —según Nietzsche— termina con la realidad «de una manera tal que en la conciencia del amante la causa parece extinguida y hallarse otra cosa en su lugar —un vibrar y brillar de todos los espejos mágicos de Circe...—»⁹⁴. A partir de aquí, locura, ebriedad y entusiasmo pasan a ser conceptos funcionalmente equivalentes en tanto que procesos de una subjetividad triunfante que busca prevalecer sobre el principio de

⁸⁹ Vid. el interesante ensayo de Eduardo Monteverde: *Los fantasmas de la mente. Ensayo sobre imaginación y demencia* (México, DF: Paidós, 2005).

⁹⁰ S. Freud: «Neurosis y psicosis» (1924), en *Los textos fundamentales...*, p. 694.

⁹¹ *Id.*: «Los dos principios del suceder psíquico» (1911), *op. cit.*, pp. 635-636.

⁹² A. Breton: «L'art des fous, la clé des champs», *La Clé des champs*, p. 354.

⁹³ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 205.

⁹⁴ Fr. Nietzsche: 14 [120], *Fragmentos póstumos*, p. 213.

realidad⁹⁵. El absurdo pone sus huevos en el cajón de la razón y al punto rompen en un bullicioso festín de paradojas con que se alimenta la ética del absurdo de la nueva poesía. Talmente cantan los versos de Antonio Espina:

Tiene razón el loco. El loco en su alborozo
y en su furia posee el secreto rotundo
del rodar y el volar y los brincos del mundo.
El milagro persiste, el absurdo es fecundo.
¡La Luna se ha caído en el fondo del pozo!⁹⁶

Por encima y más profundamente de la realidad existe una sobre-realidad; por encima y más profundamente de la moral, una super-moral; por encima y más profundamente de la razón, una super-razón: ésta, al igual que hace el sinsentido en tanto que sentido absoluto, no niega la razón sino la ausencia de razón de la razón: «Basta con la razón de la sinrazón»⁹⁷.

Pero los poetas no sólo respondieron al ataque de los alienistas desde la trinchera de la poesía (Tzara, Breton, Éluard...), sino desde el punto de vista del propio «enfermo de la sociedad» (Artaud), e incluso a través de una lectura atenta de las tesis más relevantes de la psicología y de la psiquiatría modernas, contribuyendo así al desarrollo del «análisis profano» que debía revolucionar dicho campo de la ciencia médica⁹⁸. Para todos ellos, el

⁹⁵ Vid. *infra* «3.2.5. Poesía y entusiasmo».

⁹⁶ A. Espina: «Cadencia», *Umbrales* (1918), en *Poesía completa...*, p. 110.

⁹⁷ *Id.*: «Paradoxales», *op. cit.*, p. 98. Vid. *infra* «3.3.1. Juego y humor trascendente» y sobre todo «3.3.2.4. Juego del sentido en tanto que sinsentido».

⁹⁸ Los célebres psiquiatras Pierre Janet y Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934), en la reunión de la Sociedad médico-psicológica que Paul Abély (1897-1979) organizó en París en noviembre de 1929, realizaron duras críticas contra los surrealistas, en gran medida motivadas por el escándalo que en el ámbito especializado suscitó la novela *Nadja* (1928), en la que Breton recreaba su supuesta relación con una paciente del primero y condenaba violentamente los procedimientos oficiales de la época en el tratamiento de las afecciones mentales. En respuesta a los oprobios allí vertidos, Breton redactará «La médecine mentale devant le surréalisme» (artículo cuyo título trae a la memoria el ya mencionado trabajo de E. Laurent, *La poésie décadente devant la médecine mentale*, 1897) para el segundo número de *Le surréalisme au service de la révolution*, publicado a principios de 1929. En dicho artículo, en consonancia con la citada novela, Breton se adelanta a la antipsiquiatría de los años sesenta, la cual desafiaría abiertamente las teorías y prácticas de la psiquiatría convencional. Vid. A. Breton: «La médecine mentale devant le surréalisme», *Point du jour*, pp. 88-93. Cfr. J.-E. Cirlot: «Más allá de la locura», *Introducción al Surrealismo*, pp. 225-229. Sobre esta cuestión, remito al apartado de Lucien Bonnafe: «Désaliénisme et Surréalisme», en *Désaliénisme ? : folie(s) et société(s)* (Toulouse : Université de Toulouse-Le Mirail, 1991), pp. 229-317. Igualmente descontento con la forma de abordar el estudio de las enfermedades mentales por parte de la comunidad médica, el psiquiatra y filósofo alemán Karl Jaspers (1883-1969) redactó en 1922 un ensayo en el que ya indagaba sobre las relaciones entre locura y creatividad artística desde una perspectiva más abierta y comprensiva; vid. Karl Jaspers: *Genio artístico y locura: Strindberg y Van Gogh* (Barcelona: El Acantilado, 2001). Por su especial interés, véase la obra de A. Artaud, originalmente publicada en 1948: *Van Gogh, el suicidado de la sociedad* (Madrid: Fundamentos, 1978). Para un acercamiento a la relación Vanguardia y locura desde el punto de vista de la primera, cfr. Juan José Sebreli: «Locos» y «Disparen contra la psiquiatría», *Las aventuras de la vanguardia* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002), pp. 216 *et seq.* Sobre la relación del Surrealismo

prestigio que se cobraba la figura del loco era incontestable: «Hoy —escribirá Carlos Edmundo en 1949— [...] se exalta la más divina locura, es decir, el enloquecimiento, desorbitación, contraste erizado»⁹⁹. Pero el tratamiento difiere de un autor a otro. En Tzara, por ejemplo, la locura es una forma de higienización que obedece al imperativo destructor de Dadá¹⁰⁰. En cambio, para Breton y los surrealistas, la locura es fuente de asociaciones casuales y delirantes, especialmente valiosas desde un punto de vista cognitivo y poético¹⁰¹. Por lo demás, en el Surrealismo la locura aparece íntimamente asociada a una representación exacerbada de la feminidad. La mujer, a la vez terrible y fascinadora, erótica y macabra, se convierte en el objeto aberrante del deseo surrealista, según un fetichismo mítico que la sitúa en los antípodas de las convenciones sociales burguesas¹⁰².

con el Psicoanálisis a propósito de este tema, *vid.* Paolo Scopelliti: *L'influence du Surréalisme sur la Psychanalyse* (Paris: L'Age d'Homme, 2002); Fabienne Hulak (dir.): *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste* (Paris: Z'editions, 1992); y Soraya Tlatli: *La folie lyrique. Essai sur le surréalisme et la psychiatrie* (Paris/Budapest/Torino: Harmattan, 2004).

⁹⁹ C. E. de Ory: «Oración», prólogo a la edición de *Soneto vivo*, p. 10.

¹⁰⁰ «La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandideos que desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición»; T. Tzara: «Manifiesto Dadá», *Siete manifiestos Dadá*, p. 24.

¹⁰¹ *Vid.* A. Breton: *art. cit.*; *id.*: «L'art des fous, la clé des champs», *La Clé des champs*, p. 352; P. Éluard: «El genio sin espejo», *El poeta y su sombra*, p. 99; Gaston Ferdière: «Surréalisme et aliénation mentale», en F. Alquié (dir.): *Entretiens...*, pp. 293-313.

¹⁰² También Friedrich Schlegel consideraba a la mujer figura central del erotismo místico, de la iniciación esotérica y, por ende, esencia de la poesía: «Las mujeres no necesitan tanto la poesía de los poetas porque su propio ser es poesía»; «Los misterios son femeninos»; Fr. Schlegel: *Ideas...*, p. 127. No en vano, un personaje femenino, Lucinda, es la protagonista de su única novela, que destaca en su obra como *Nadja* en la de André Breton. Tal como recuerda Alejandro Martín Navarro, en Schlegel y Novalis (este el cual realiza numerosas referencias a Sophie, a la diosa Isis y a la Virgen), la figura de la mujer apunta «a una categorización mítica de lo femenino en términos de simplicidad y naturalidad» al haber conservado intacta su naturaleza «a través del proceso de mecanización y artificio que suponen la cultura y la sociedad modernas»; A. Martín Navarro: nota 18, *ibid.*, p. 149. *Cfr.* Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *El absoluto literario...*, p. 247. Con todo, esta feminidad esencial late en la propia interioridad del poeta a la espera de serle revelada como prueba de la unidad de los contrarios que marca la tendencia al ser esférico universal. En un texto redactado por los mismos años del *Athenäum* y dedicado a su futura esposa Dorothea Veit (1764-1839), hija a su vez del filósofo Moses Mendelssohn: «Resulta insignificante y azaroso que [el sentido (*Sinn*), la fuerza y la voluntad propios, que son lo más humano, originario y sagrado del hombre] pertenezca a uno u otro género. La distinción de géneros es solo una característica exterior de la existencia humana [...] De hecho, la masculinidad y la feminidad, tal como son entendidas y practicadas habitualmente, son los obstáculos más peligrosos de la humanidad, la cual según una antigua saga, es nativa en el medio y, no obstante, solo puede ser un todo armónico que no sufre ninguna segregación»; Fr. Schlegel: «Sobre la filosofía», en *ibid.*, p. 285. Es sabido que mujeres como la escritora Sophie Mereau (1770-1806), Caroline Schlegel (1763-1809) —hermana de August Wilhelm y de Friedrich— o la propia Dorothea Veit adquirieron gran relevancia en los cenáculos románticos y en igualdad con respecto a sus compañeros de grupo. Según Armel Guerne (1911-198), el alma y el calor de estas musas, amantes, consortes, intelectuales o diosas idealizadas, como Bettina Brentano-von Arnim (1785-1859), Karoline von Günderrode (1780-1806), Suzette Gontard (1769-1802), Sophie von Khun (1782-1797), Caroline von Schelling (1763-1809), Helmina von Chézy (1783-1856), Therese Huber (1764-1829) o las anteriormente nombradas, entre otras, «imprègnent magiquement le Romantisme d'une féminité souveraine»; Armel Guerne (ant. y pról.): *Les Romantiques allemands* (Paris: Phébus, 2004); *ap.* Jean Moncelon: «Femmes romantiques allemandes», en *Les Cahiers du Moulin*, n° 5, 3^{er} año, pp. 6-7. Consecuentemente, para el citado poeta y traductor suizo, los románticos alemanes fueron «une poignée d'hommes et de femmes qui se fréquentent tous, répartis dans tous les domaines intellectuels et artistiques sur une triple génération brusquement somptueuse, passionnée, curieuse et avide de tout»; A.

Históricas y médiums son el correlato nosológico y esotérico, respectivamente, de las sibilas antiguas que realizaban sus profecías sumidas en un profundo trance. La belleza convulsiva de las imágenes surrealistas puede interpretarse, pues, como una belleza histórica, marcada por el signo de una feminidad violentamente subversiva¹⁰³. Con todo — insistamos una vez—, por intensos que resulten estos cataclismos psíquicos de una imaginación desaforada (Artaud llegó incluso a reconocer encontrarse, por culpa de sus movedizos encuentros, en un «estado de sensibilidad extrema»¹⁰⁴), nunca el Surrealismo puede asimilarse totalmente a la demencia, sino acaso a un cierto estado concomitante (nunca análogo) capaz de favorecer la creación de imágenes insólitas y convulsivamente bellas¹⁰⁵. Dicho estado es el de la *videncia*, poder de revelación de una verdad que puede manifestarse autorreflexivamente «muy silenciosa y muy amenazante: una verdad —a juicio de Foucault— debajo de toda verdad»¹⁰⁶. A propósito del inmortal personaje cervantino, este mismo autor nos habla de cómo el loco era percibido culturalmente, hasta la época moderna, como el sujeto excepcional de un *homosemantismo* que sólo aprecia semejanzas y signos de la semejanza (el *Diferente* que no conoce la *Diferencia*); mientras que su contrario coincidente, el poeta, se apercibe de los «parentescos huidizos de las

Guerne: *L'Ame insurgée: écrits sur le romantisme* (París: Phébus, 1977), p. 167. Remito al capítulo de Geneviève Bianquis: «Femmes inquiètes», *Amours en Allemagne: à l'époque romantique* (Paris: Hachette, 1961), pp. 109 *et seq.* Véase también Georges Solovieff: *Cinq figures féminines méconnues du Romantisme allemand* (París: L'harmattan, 2005).

¹⁰³ El caso de la mitómana y parricida Violette Nozière (1915-1966), entre otros tantos ejemplos de encarnaciones de esa imagen mítica de la feminidad, llamó poderosamente la atención de los surrealistas; *vid.* E. Roudinesco: *La batalla de cien años...*, pp. 33 *et seq.* Para un acercamiento a la iconografía femenina del Surrealismo, puede verse el catálogo dirigido por Erika Billeter & Jose Pierre (eds.): *La femme et le surréalisme* (Lausanne: Musée cantonal des Beaux-Arts, 1987). Desde una perspectiva feminista, puede consultarse el trabajo de Juncal Caballero: *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton* (Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2002). Sobre la presencia de la mujer en el Surrealismo —ya sea como objeto de representación o como creadora—, puede consultarse Henri Pastoureau: *Ma vie surréaliste*; *suivi de André Breton, les femmes et l'amour* (París: M. Nadeau, 1992); Richard Howard Stamelman: *Convulsive beauty. The image of women in surrealism* (Williamstown, Massachusetts [EE.UU.]: Williams College Museum of Art, 1995); Robert James Belton: *The beribboned bomb. The image of woman in male surrealist art* (Calgary, Alta [Canadá]: University of Calgary Press, 1995); Whitney Chadwick (ed.): *Mirror images. Women, surrealism, and self-representation* (Cambridge: The MIT Press, 1998); *id.*: *Les femmes dans le mouvement surréaliste* (París: Thames & Hudson, 2002); y Georgiana Colvite: *Scandaleusement d'elles: trente-quatre femmes surréalistes* (París: J.-M. Place, 1999).

¹⁰⁴ A. Artaud: *El pesa-nervios*, p. 48.

¹⁰⁵ Ya en el Manifiesto del Surrealismo (1924), Breton insinúa la relación de contigüidad existente entre locura e imaginación: «No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación»; A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 17. Más tarde, en el de 1930, enfatiza la analogía estructural entre la locura y el Surrealismo, pero sin dejar de actualizar la distancia que media entre ambos estados: «que se sepa bien que el surrealismo no consiste [...] sino en la *recreación* de un estado que no tiene nada que envidiar al de la enajenación mental» (el subrayado es mío); *Id.*: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *op. cit.*, p. 152.

¹⁰⁶ Foucault ha llamado la atención sobre cómo la modernidad ha dejado de percibir la locura como una simple anomalía psíquica para atribuirle este valor antropológico; *vid.* M. Foucault: *Historia de la locura en la época clásica*, Vol. II (México D.F.: FCE, 1982), pp. 270-285.

cosas, [de] sus similitudes dispersas», en suma, del *otro* discurso (profundo, *alegórico*) que subyace al de las diferencias nombradas o previstas y que recuerda «el tiempo en el que las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas»:

El poeta hace llegar la similitud hasta los signos que hablan de ella, el loco carga todos los signos con una semejanza que acaba de borrarlos. Así, los dos —uno en el borde exterior de nuestra cultura y el otro en lo más cercano a sus partes esenciales— están en esta “situación límite” —postura marginal y silueta profundamente arcaica— en la que sus palabras encuentran incesantemente su poder de extrañeza y el recurso de su impugnación¹⁰⁷.

De serlo, el poeta es un loco autoconsciente de su excepcionalidad y conocedor de la Diferencia, lo que equivale a decir que es un loco lúcido, un *vidente*. No está aquejado de una debilidad, sino golpeado por las imágenes irracionales que son el producto de su poder. Para los surrealistas, semejante mecanismo desrealizador por el cual la emoción manifiesta su supremacía sobre el principio de realidad (de forma similar a los procesos neuróticos), persigue inducir una tal crisis del pensamiento lógico que conllevara la indistinción fingida entre realidad e imaginación¹⁰⁸. Esta misma idea es recurrente en los textos y poemas de los postistas, especialmente en la obra de Carlos Edmundo de Ory:

Una herida mortal es
el rompimiento entre imaginación y realidad
Como artista genial ostento
un rasgo patológico¹⁰⁹

Tomada en un sentido contradiscursivo y desrealizador, la locura se erige en modelo de la contravención sistemática y del culto al disparate propios de la estética postista¹¹⁰. Recuérdense a este respecto, entre otros, el «Soneto delirante», de Chicharro, o el «Soneto paranoico», de Ory¹¹¹. Este último escribía en un texto de homenaje al maestro y amigo: «Yo no quiero escuchar ya más que las locuras que se digan, las sandeces y los disparates»¹¹². Aquí, misticismo y humor, que según Éluard constituyen dos características

¹⁰⁷ *Id.*: *Las palabras y las cosas*, p. 56.

¹⁰⁸ «Nada puede cerciorarme de la realidad, nada puede cerciorarme de que no me baso en una interpretación delirante, ni el rigor de la lógica ni la intensidad de una sensación»; L. Aragon: *op. cit.*, p. 11. *Vid. id.*: «Introducción a 1930», en X. González Gómez: *Manifestos...*, p. 162; P. Éluard: *ibid.*, p. 104. *Cfr.* C. W. Bigsby: *op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁹ C. E. de Ory: *Música de lobo*, p. 27.

¹¹⁰ *Vid. id.*: «Nuestro tiempo: Poesía», en *Poesía (1945-1969)*, p. 309.

¹¹¹ *Vid.* E. Chicharro: «Soneto delirante», *La plurilingüe lengua*, p. 66; y C. E. de Ory: «Soneto paranoico», en *Metanoia*, pp. 118-119.

¹¹² C. E. de Ory: *Noches dantescas*, p. 5.

de las producciones delirantes, se dan la mano¹¹³. Quizá por ello Ory se viera a sí mismo —no sin cierto grado de ostentación— como «el poeta de la enfermedad»¹¹⁴. Dicha enfermedad es a todas luces una enfermedad sagrada, una enfermedad no por defecto, sino por exceso de visión (como la locura democriteana); en definitiva, y citando uno de los poemas de Ory, la «Enfermedad del entusiasmo»¹¹⁵. Se trata, por tanto, de la *manía* o inspiración divina, llamada también *demonio lupino*, expresión que nos lleva al símbolo animal predilecto del autor de *Música de lobo* (1970), título bajo el que también se reúne su más importante antología (publicada en 2003). Esta locura es también la de Méphiboseth, *alter ego* literario del joven poeta durante los primeros años de su andadura postista¹¹⁶. Como vemos, la identidad entre poesía y locura es asumida plenamente por el de Cádiz: «No concibo la poesía sin locura», apunta en su Diario (11 de diciembre de 1949)¹¹⁷. También E. Chicharro había escrito: «la locura, *cierta locura*, es indiscutiblemente bella y dulce» (el énfasis es mío)¹¹⁸.

Aparte del Surrealismo, la referencia bien puede ser aquí Nietzsche, quien habló de los estados excepcionales de conciencia y, más concretamente, de aquellos estados profundamente vinculados a fenómenos enfermizos pero que constituyen fuentes de motivación para el artista. En este sentido, la disposición a la embriaguez y la extrema agudeza del poeta confirmarían que «no parece posible ser artista y no estar enfermo»¹¹⁹. Ahora bien, si entendemos que las concepciones delirantes son en último término «provisiones del instinto, saludables y necesarias», habremos de admitir que los esfuerzos de la Vanguardia (especialmente del Surrealismo) estaban en gran medida orientados al

¹¹³ Vid. P. Éluard: *op. cit.*, p. 100. A la inversa, según Freud, los humoristas fueron siempre sujetos predispuestos a enfermedades nerviosas; vid. S. Freud: *El chiste...*, p. 141. Retrotrayéndonos al Romanticismo, «podrá admitirse —con Jean-Paul— una aparente afinidad del humor con la demencia»; J.-P. Richter: *Introducción a la Estética*, p. 108. Precisamente, a juicio de Paul de Man, la ironía romántica se caracteriza por la disposición del espíritu al «vértigo total» y al «mareo al punto de la locura»; vid. P. de Man: «Retórica de la temporalidad», *Visión y ceguera*, p. 238. El crítico belga parece inspirarse aquí en un aserto de Fr. Schlegel: «La ironía es algo con lo que no se puede jugar. Puede tener secuelas increíbles que operan por tiempo indefinido»; *ap. ibid.*, p. 245. Por su parte, Kierkegaard utilizó la expresión «locura divina» para designar aquella embriaguez negativa de la ironía que confiere al ironista *un cierto entusiasmo*; vid. S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, p. 287. En uno de sus desoladores fragmentos, apuntaba Cioran: «Cuanto mayor es mi intimidad con los crepúsculos, más me convenzo de que los únicos que han comprendido algo de nuestra horda son los humoristas, los charlatanes y los locos»; É. M. Cioran: *Silogismos de la amargura* (Barcelona: Tusquets, 1993), p. 144.

¹¹⁴ «Soy el poeta de la enfermedad. No entiendo la lírica sino como una enfermedad de mi persona. [...] Soy un visionario. Soy irreal. Para mí la poesía es un “manicomio”»; C. E. de Ory: «Poesía y definición», en *Poesía (1945-1969)*, p. 312.

¹¹⁵ Vid. *id.*: «Enfermedad del entusiasmo», *Poesía abierta*, pp. 69-70.

¹¹⁶ Vid. *id.*: *Méphiboseth en Onou (diario de un loco)* (Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales, 1973).

¹¹⁷ *Id.*: *Diario*, Vol. I, p. 77.

¹¹⁸ E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 207.

¹¹⁹ Fr. Nietzsche: 14 [170], *op. cit.*, p. 216.

ejercicio y sistematización de esta *ley del mecanismo del delirio* de que habló el filósofo alemán¹²⁰. Citando a Novalis, todas las enfermedades del hombre son transcendentales en tanto que son «les effets d'une sensation intensifiée qui veut se transmuier en une force supérieure» (lo cual es válido al menos para el poeta)¹²¹. Semejante enfermedad nunca es tal en un sentido malsano, según indicábamos más arriba al citar a Ey, Gillibert, Deri, Monteverde o Freud, entre otros. Desde la perspectiva de la medicina antigua, Cicerón ya introdujo en sus *Tusculanae disputationes* (siglo I a. C.) la distinción entre *furor* e *insania*. Esta última (equivalente a otras fórmulas como *dementia*, *sanitas*, *insipientia*, *stultitia*...) es la locura mórbida, en gran medida producida por lesiones orgánicas. En cambio, el *furor* o frenesí, que los griegos llamaron *melancolía* en su momento de acceso de manía furiosa, suele afectar a los hombres sabios y carece, al parecer, de relaciones etiopatogénicas¹²². En esta misma línea, Erasmo de Róterdam (1466-1536) distinguirá entre una locura que procede de las enfermedades humanas y una locura de origen divino, siendo la primera la que se corresponde con su célebre *Elogio de la locura* (1511)¹²³.

Teniendo todo esto en cuenta, se comprende mejor cómo aquella alabanza carloedmundiana de la enfermedad no se contradice necesariamente con su reprobación, pues en un caso remite a la enfermedad sagrada de una locura poética que deshace todo

¹²⁰ Cfr. H. Vaihinger: *La voluntad de ilusión en Nietzsche...*, p. 48.

¹²¹ Ap. R. Huch: *Les Romantiques allemands* p. 90.

¹²² Vid. Marco Tulio Cicerón: *Disputaciones tusculanas* (Madrid: Gredos, 2005), III, 4, 8; III, 5, 2; y III, 5, 10-11.

¹²³ A pesar de que a menudo su traducción sea *Elogio de la locura*, su título original en griego fue *Μωρία Εγκόμιον* y en latín, *Stultitiae laus* (literalmente, *Elogio de la estulticia*). Vid. Erasmo de Rotterdam: *Elogio de la estupidez* (Madrid: Akal, 2004). También Jean-Paul Richter escribió una obra titulada *Das Lob der Dummheit* (1782), aunque en el «Proemio» que la introduce su autor quiso marcar la diferencia: «No debe confundirse mi elogio con el que Erasmo dedicó a la locura [*Narrheit*]. Pues la locura es claramente distinta a mí, y no se engendra sino por el cruce de la sapiencia conmigo, como el mulo surge de la unión del caballo con el burro. Por eso un estúpido ama más a un estúpido que a un loco. Por lo demás, no habría pensado en ese libro, que está en latín y ni siquiera fue escrito en este siglo, si no hubiera llegado a manos de eruditos e iletrados en una nueva traducción»; J.-P. Richter: *Elogio de la estupidez y otros textos sobre idiotas* (Barcelona: Còmplices, 2012), p. 24. Sin duda el protorromántico se refiere a la traducción alemana de 1780 impresa en Basilea por J. J. Thurneysen, *Lob der narrheit aus dem lateinischen des Erasmus von Rotterdam*. Pese a todo, como ya hemos indicado, no hay gran diferencia entre ambos conceptos. En el diálogo *Expulsión de la bestia triunfante* (1584), Giordano Bruno (1548-1600) hipostasiaba el espíritu crítico en Momo, dios de la risa, para reprender los vicios (la «bestia triunfante») y contribuir así a la reforma de la filosofía moral, reinstaurando los valores de la verdad y de la ley. En tal sentido, la mencionada deidad burlona hace de mediador de la conciencia ético-religiosa. Vid. Giordano Bruno: *Expulsión de la bestia triunfante / De los heroicos furores* (Madrid: Siruela, 2011). Asimismo, en *Cábala del Caballo Pegaso* (1585), este mismo autor elogiaba irónicamente la estupidez teológica de la escolástica. Vid. Giordano Bruno: *Cábala del Caballo Pegaso* (Madrid: Alianza, 1990). No sabemos si fue la mezcla del tono jocoso con el serio el motivo por que lo condenaron a morir en la hoguera, pero no parece difícil pensar en la existencia de una línea que iría de Erasmo a Jean-Paul pasando por Giordano Bruno, cuya recepción por parte de los románticos es conocida. Sobre el tema en cuestión (la locura y sus tipos), remito al señero estudio de Jackie Pigeaud: *La maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique* (Paris : Les Belles Lettres, 2006).

convencionalismo y, en el otro, apunta a una locura prosaica, a una incapacidad espiritual y a una rigidez moral: «En mi poesía no hay estado mórbido/ [...] ¡Pasión! ¡Embriaguez! ¡Locura!»¹²⁴; «No creo en la enfermedad. Soy un hombre sano. El pesimismo es odioso...»¹²⁵. También Chicharro opuso al complejo psicológico de los expresionistas la idea de un «“juego” subconsciente», paralelamente a la oposición entre la demencia patológica y la «locura inventada» del Postismo¹²⁶. En el Cuarto Manifiesto encontramos una declaración no menos elocuente: «La locura siempre es un mal, y en el postismo no»¹²⁷. Ciertamente, los psicólogos de la creatividad interesados por los hallazgos surrealistas han llamado la atención sobre la reversibilidad de la locura poéticamente inducida, a diferencia de la demencia morbosita que mantiene al sujeto apresado en la cueva de sus amenazantes sombras interiores. De ello se hacía eco Carlos Edmundo de Ory en una entrevista de 1945 a propósito del recién nacido ismo: «Hasta ahora la locura puramente natural ha estado provocada por un proceso orgánico. Nosotros queremos gozar de esa riqueza imaginativa, fuera de toda realidad, por un proceso intelectual del que, luego, como es lógico se regresa. Y en esto estriba el Postismo»¹²⁸. Utilizando expresiones de los propios postistas, se trataba de explotar, en aras de la imaginación poética, aquella *lógica del absurdo* que nace de la *locura inventada* (Postismo) en cuanto que fuente de *delirio controlado* situada, pues, en los antípodas de la alucinación patológica procedente de aquella locura incontrolada a la que, según ellos, los surrealistas rendían culto, pero que Gómez de la Serna prefirió identificar con una *lógica del desquiciamiento* no muy alejada, en verdad, del concepto enunciado por los postistas¹²⁹.

Con anterioridad, Vicente Huidobro ya había vertido duras críticas contra el interés —a su juicio, excesivo— que los surrealistas manifestaron hacia la imaginación de los locos; una imaginación absolutamente restringida, inestable y de una incoherencia banal, cuando no de una vulgaridad sospechosa, según el chileno. En todo artista, la razón debe trabajar al lado de la imaginación: al *impulso* creativo —de naturaleza inconsciente— ha de sumarse siempre la *conciencia* creativa —de carácter reflexivo respecto a ese primer impulso— que, si bien no opera sobre las fuerzas productoras, sí lo hace sobre el objeto producido por el poeta. De este modo, Huidobro no duda de la capital importancia que el

¹²⁴ C. E. de Ory: «Confesión de un poeta», en *Técnica y llanto*, p. 55.

¹²⁵ *Id.*: *Diario (1944-1955)*, Vol. I, p. 156.

¹²⁶ E. Chicharro: «Tercer manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 305.

¹²⁷ *Vid.* E. Chicharro y Ory: «Cuarto manifiesto del Postismo», en J. Pont: *El Postismo...*, p. 292.

¹²⁸ Luis de Barja: «Carlos Edmundo de Ory, fundador del Postismo en Sevilla» [entrevista], *diario Sevilla*, 7 de septiembre de 1945; *ap.* J. Pont: «El Postismo como Post(surreal)ismo», en *Surrealismo...*, p. 250; también en *id.*: *El Postismo...*, p. 110.

¹²⁹ *Cfr.* R. Gómez de la Serna: «Prólogo» a *Greguerías*, p. 58.

inconsciente posee en toda actividad artística, ya que se trata nada menos que de la fuente de energía creativa que nutre al poeta. Pero aquí el creacionista introduce una diferencia sustancial entre el inconsciente de las mentes perturbadas y el de los hombres conscientes, que es el que interesa al artista. No es difícil sancionar la legitimidad de este reproche a una *poesía de los locos* que únicamente nos interesa en cuanto que poesía («car je ne suis pas fou», argumenta el chileno), lejos de quienes frívolamente exaltan la locura como modelo ideal de inspiración. La diferencia entre los poetas y los locos es a todas luces fundamental, ya que no consiste tanto en el grado de excitación cerebral como sí en la calidad y en la sostenibilidad de dicha excitación¹³⁰. Sin embargo, la controversia que Huidobro sostuvo con el Surrealismo se revela ficticia a la luz de los hechos, dado que Breton y los suyos siempre ponderaron la síntesis de dos fuerzas creativas opuestas: la una, expansiva e irracional; la otra, reflexiva, de contención y depuración estéticas.

No sorprende, por tanto, que en última instancia la locura postista tuviera su precedente en la actividad paranoico-crítica de Dalí, concebida por el genial pintor catalán como un medio con el que desarrollar la misma energía desrealizadora de las crisis mentales pero canalizándola de un modo creativo¹³¹. En verdad, esta *irracionalidad concreta* (Dalí) en que se inspira el Postismo —*locura inventada* (Ory), *culto del disparate* (Chicharro)— se inserta en la tradición surrealista que parte del *inmenso y razonado desorden de todos los sentidos* (Rimbaud) para confluir con la *enajenación sistemática* (Ernst) en la *recreación* de estados afines a la locura (Breton) según una *lucidez hiperconsciente surracional* (Pierre Mabille¹³²). De todo ello se infiere que la naturaleza de las incursiones que los surrealistas ensayaron en los estados patológicos es semejante a las realizadas en otros mundos desrealizadores como el sueño o la infancia: viajes de ida y vuelta que, pese a ciertos riesgos lúdicamente asumidos, los mantenían a salvo del delirio incontrolado de los locos, de la alucinación hipnótica de los eternos durmientes y de la simplicidad inconsciente de los niños grandes de la estupidez.

Con todo, el ideal de locura adquiere en el Postismo un carácter más jovial que en la estética bretoniana. En aquél, la locura equivale a un estado de infancia, decididamente lúdico y humorístico (no exento de una cierta frivolidad cultivada), que difiere de aquella actualización del conflicto traumático *individuo / sociedad* que los surrealistas hacían

¹³⁰ Vid. V. Huidobro: «La poésie des fous», *Obra poética*, pp. 1349-1353.

¹³¹ Vid. S. Dalí: «L'âne pourri», en *Oui...*, p. 155. Según el fundador del movimiento postista, fue Dalí quien hizo *viable* el Surrealismo en este sentido; vid. E. Chicharro: «¿Hasta dónde se contradice Salvador Dalí?», en *Correo Literario*, n° 1, p. 6.

¹³² Cfr. P. Mabille: *Le miroir du merveilleux*, p. 68.

patente en la asimilación de procesos neuróticos asociados al desgaste psíquico que produce la coerción social. Por ello, a menudo la risa surrealista se asemeja a la risa psicótica, fruto de una personalidad violentamente desorganizada; una risa que, como en Baudelaire, es el medio con que el absurdo expresa un profundo sufrimiento subjetivo¹³³. Citando unos versos de Benjamin Péret: «Los dementes también son moribundos/ y se ríen porque la risa es su último cartucho/ y quieren matar a un suspiro eterno» (*sic*)¹³⁴. A los postistas les interesaba especialmente la divertida espontaneidad de los juegos verbales a que tienden ciertos estados de delirio poético, a imitación de aquella rara habilidad expresiva consistente en utilizar el lenguaje sólo en función de sus cualidades sonoras y cuyo *modus operandi* es expuesto por Tieck en *El mundo al revés* (1798) por labios del personaje del Loco en su interlocución con la lisonjera Lisette: «Sacudo las palabras entre mis dientes y las arrojo como los dados, de manera audaz y despreocupada»¹³⁵. Es decir, jugando: exactamente igual a como hace la ironía romántica. De este modo, los postistas formaron parte de la marcada tendencia a un arte alejado de los sistemas estéticos convencionales; un arte más espontáneo y de mayor vitalidad en las formas (*arte naïf*), tal como corresponde a la última Modernidad.

2.2.10.2. Primitivismo e infancia

Fr. Schlegel indicó el camino que más de un siglo después hollarán las vanguardias: «La imitación de naciones extranjeras y de los tiempos antiguos es necesaria en la literatura europea. Sólo lo primario es auténtico. *Búsqueda del origen perdido*»¹³⁶. En el otro extremo del amplio arco que abarca la Modernidad, los postistas propusieron un retorno a la mitología, a las fábulas y a las tradiciones arcaicas, que a diferencia del racionalismo positivista no sólo no combatían los enigmas de la vida o las maravillas de la creación, sino que de hecho les reservaba un lugar prioritario en la cosmovisión del hombre arcaico:

¹³³ Cfr. H. Friedrich: *La estructura de la lírica moderna...*, p. 59.

¹³⁴ B. Péret: «El casco de la desconocida», *El gran juego* (Madrid: Visor, 1980), p. 35.

¹³⁵ (La traducción es mía.) «I rattle the words between my teeth, and then I toss them out with bold indifference, like dice»; Ludwig Tieck: *The land of upside down* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1978), p. 82. Puede leerse un extenso análisis de esta obra en Víctor Grovas: «Análisis dramático de *El mundo al revés*, o la congruencia en la espontaneidad», *El mundo al revés y la sonrisa romántica. Un viaje por la comedia de Ludwig Tieck* (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001), pp. 123-188.

¹³⁶ Fr. Schlegel: «Fragmentos (II)», en *Obras selectas*, Tomo I, p. 442.

teomaquias, cosmogonías, escatologías, teratologías...¹³⁷ La pregonada decadencia de los tiempos modernos, cuyo racionalismo escéptico hubo desechado el antiguo sentido mágico y sagrado, correría en paralelo a la corrupción de aquella risa primigenia que, procedente de una impresionabilidad ingenua, entre infantil y lírica, resonó en los albores de la vida mítica, cuando aún la humanidad conservaba su alegría de maravillarse, y que sólo más tarde restallará como el látigo fustigador de la más acerba ironía. Según unos versos del poema carloedmundiano «Vetustas adoranda est»:

La antigüedad es divina
Todo gran poeta parece venir directamente de los antiguos

[...] Antes había enviados
eran reyes y locos
Pero ya no hay nada así
No hay locos por ninguna parte
Ya tampoco hay reyes
Ni ángeles ni fantasmas
[...]
¿Acaso hay poetas?
No no los hay
[...]
Ha desaparecido la Risa¹³⁸

Eduardo Chicharro, por su parte, en una entrevista realizada por Florentino Soria para *La Estafeta Literaria*, advertía: «desde hace siglos, es decir, desde que el hombre perdió sus dotes de adivinación, se ha perdido el sentido imaginativo puro y la espontaneidad»¹³⁹. O lo que es lo mismo, se ha perdido *el sentido poético*¹⁴⁰. De ello se deduce que una de las tareas que el Postismo se impuso fue la de recuperar aquel sentido primitivo ingenuo de las manifestaciones artísticas arcaicas, aunque siempre desde los postulados de la Modernidad estética y, concretamente, de los ismos. Es preciso puntualizar, por tanto, que la «imitación» propuesta por Schlegel no se refiere a la emulación de modelos literarios (propia de todo clasicismo) ni a la mimesis icástica de la

¹³⁷ Vid. E. Chicharro y C. E. de Ory: «El ciempiés de la poesía...», en *La Estafeta Literaria*, 1946, p. 40; y C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», *Las patitas...*, p. 168.

¹³⁸ *Id.*: *Poesía (1945-1969)*, p. 228.

¹³⁹ Vid. Florentino Soria: «Marinetti ha muerto ¡Viva el postismo!», en *La Estafeta Literaria*, n.º 21, Madrid, 15 de febrero de 1945.

¹⁴⁰ Recordemos la cita de Novalis: «El sentido poético tiene muchos puntos comunes con el sentido místico. [...] El sentido poético está estrechamente emparentado con el sentido profético y religioso, con todas las formas de videncia»; ap. J. Cohen: *El lenguaje de la poesía*, p. 256. Puede también verse en A. Béguin: *El alma romántica...*, p. 259. Puede verse en Novalis: *Obra selecta*.

realidad fenoménica, basada en la reproducción de los detalles exteriores (tal como propone la escuela realista), sino más bien a la imitación universal creativa de principios y esencias conforme a una imagen primordial del mundo primitivo cristalizada interiormente: pensamiento mágico, animismo, analogía intuitiva, simbolización mítica, espiritualidad sensible, divinización del hombre y la naturaleza...¹⁴¹ Con todo, en las vanguardias el exotismo geográfico e histórico (a menudo superficialmente tratado en el Simbolismo) importará valores estético-ideológicos de mayor alcance. No en vano, el interés de los poetas del XX hacia la imaginación de los primitivos y de los niños, así como hacia los trastornos psicóticos de los enfermos mentales, partió de la premisa según la cual los contenidos simbólicos del inconsciente se manifiestan en ellos con mayor espontaneidad y fluidez, al no encontrarse con la férrea resistencia de la razón lógica.

En 1886, el hamburgués Aby Warburg (1866-1929), poderosamente influenciado por el pensamiento de Nietzsche y padre de la llamada *ciencia sin nombre*, conocida también como «iconología del intervalo», tendente a la unificación de los distintos saberes, antes aislados (antropología, historia de las religiones, comparatismo de las culturas, historia y teoría del arte, filología, psicología, etc.), viajó a Nuevo México y allí convivió con los indios Pueblo y Navajo durante seis meses para investigar los orígenes de la cultura y, en especial, del arte y de los procesos de simbolización¹⁴². Gracias a sus esfuerzos y a los de otros conspicuos historiadores del arte, los poetas y artistas de comienzos de la vigésima centuria tuvieron por fin acceso a una gran cantidad de obras y documentos concretos de la humanidad primitiva, formas del pasado inmemorial y expresiones artísticas de pueblos no civilizados de África y América. Ello les permitió acercarse a una

¹⁴¹ Según decía en otro momento Schlegel, el meollo de la poesía debe encontrarse en la mitología y en los misterios de los antiguos; Fr. Schlegel: «Ideas» (1800), en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 234. Análogamente, el filosurrealista argentino Aldo Pellegrini declaraba que la poesía «sostiene una posición de recuperación de todos los antiguos mitos que ofrecen salida al desamparo: el mito del paraíso terrenal, el mito de la edad de oro»; A. Pellegrini: *La valija de fuego*, p. 15. «La Mitología —escribía Eugenio d'Ors— me parece, no como se ha dicho, "una enfermedad del lenguaje" [en referencia al filólogo, mitólogo y orientalista alemán Max Müller (1823-1900)], sino contrariamente, la plena salud del lenguaje, su vernal florecer en la vida. En rigor, cualquier verbo poético es ya mitológico. No lo notamos, porque la costumbre nos ha secado la emoción veneradora ante este religioso fenómeno del lenguaje; pero, desde el instante en que, por ejemplo, decimos "el porvenir", hemos ya sustituido una abstracción por un dios. En el arte, esta creación de mitos —dioses y fábulas— es substancial y, por lo tanto, continua»; E. d'Ors: *El hombre que trabaja y que juega*, p. 122. Dejamos al margen los aspectos más grotescos y aterradores del primitivismo teratológico —presente, por ejemplo, en la figura de Frankenstein, creada para la ficción por Mary Shelley (1797-1851)—; primitivismo en ocasiones sometido a una representación bufa e irrisoria, como se vio en los escenarios ingleses de principios del siglo XIX. Cfr. Roger Bartra: «Nacimiento y muerte del salvaje romántico», *El salvaje artificial* (México D.F.: UNAM / Era, 1997), pp. 193-227.

¹⁴² Vid. Aby Warburg: *Images from the región of the Pueblo indians of North America* (New York: Cornell University Press, 1995). Puede consultarse la biografía que sobre esta personalidad ha realizado Ernst Hans Gombrich: *Aby Warburg. Una biografía intelectual* (Madrid: Alianza, 1992).

visión sintética de los mitos fundamentales que, si ya fueron objeto de interés para los románticos, adquieren una relevancia fundamental en el Surrealismo, en cuyo seno los poetas pretendían desvelar la esencia de dichos mitos a través de los impulsos oníricos inconscientes¹⁴³. Este estrato psíquico significó para los surrealistas, en efecto, el cuerno mágico de la abundancia en cuyo fondo reposa un sinfín de imágenes primordiales. Con Vico, el hombre civilizado olvidó aquel antiguo arte de pensar en imágenes, tan propio de la infancia del mundo¹⁴⁴. Sin embargo, afirma Juan-Eduardo Cirlot, «este olvido [...] sólo concierne a la conciencia, no al inconsciente, que, por compensación, se encuentra sobrecargado de materia simbólica»¹⁴⁵. Allí es precisamente donde los poetas modernos, especialmente los surrealistas, arrojarán sus escandallos.

Aún antes, una de las referencias capitales del posimpresionismo, Paul Gauguin (1848-1903), realizó en los años 1887 y 1891 sendos viajes a las Antillas y a la Polinesia, respectivamente, iniciando así una convivencia —no exenta de elementos legendarios— con los nativos de estas sociedades exóticas, tan alejadas del modelo burgués de civilización. Ello marcará un punto de inflexión en su evolución como artista (contando con el interludio de su estancia en la Bretaña francesa, donde se interesaría por lo rústico en oposición a la inspiración urbana de los motivos impresionistas), al convertirlo en el precursor del primitivismo moderno con una serie de obras donde el juego cromático, de gran expresividad y sencillez, aplicado a formas voluminosas delimitadas mediante la técnica del *cloisonnisme* y carentes de modulación tonal (lo que implicaba la eliminación de la perspectiva tradicionalmente aceptada), se acomodaba a la temática tribal que dominará su pintura desde entonces, huyendo así de la artificialidad y del convencionalismo occidentales¹⁴⁶. Al margen de la kitschificación del arte primitivista y de los posibles clichés eurocéntricos que de él se desprenden, las constantes alusiones al Edén mítico fueron la manifestación de un rechazo de la sociedad capitalista en que las relaciones humanas aparecían, a los ojos de los creadores, viciadas por el egoísmo, la

¹⁴³ Mencionaré de paso que la Antropología estructural de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) también se inspiraba en la contradicción esencial Naturaleza-Cultura que marca la génesis de la conciencia humana. En este sentido, pues, la Antropología estructural, como los demás grandes sistemas de pensamiento modernos, es una expresión del Romanticismo secular. Vid. Claude Lévi-Strauss: *Antropología estructural (mito, sociedad, humanidades)* (México, D.F.: Siglo XXI, 2004).

¹⁴⁴ «En los niños la memoria es vigorosísima; de ahí que sea vívida hasta el exceso de la fantasía, que no es otra cosa que la memoria dilatada o compuesta.// Este axioma es el principio de la evidencia de las imágenes poéticas que debió formar el mundo en su primera infancia»; Giambattista Vico: *Antología*, ed. de Rais Busom (Barcelona: Península, 1989), p. 236.

¹⁴⁵ J.-E. Cirlot: «Introducción» al *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1991), p. 29.

¹⁴⁶ Vid. el pionero trabajo de John Gould Fletcher: *Paul Gauguin: His life and art* (Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2003), especialmente el apartado «The fight against civilization 1895-1903», pp. 153 *et seq.* Puede también leerse Paul Gauguin: *Escritos de un salvaje* (Madrid: Akal, 2010).

represión de los instintos y la explotación deturpadora de la naturaleza. De aquel momento en adelante, los jóvenes artistas que, como Picasso, aspiraban a una forma de expresión más pura, espontánea y directa vieron en el arte primitivo una verdadera fuente de estímulo, «algo así como un instrumento liberador del bagaje tradicional de la cultura de Occidente, en la que estaban inmersos y contra la que, de una forma u otra, luchaban»¹⁴⁷. Si la inquietud fecunda del espíritu había sido destruida por el racionalismo burgués, y con ella la fe del hombre en su propia capacidad creadora, se hacía necesario transgredir las pautas dictadas por el «buen sentido». Ya en su célebre trabajo de 1916 sobre el Expresionismo, el escritor y crítico austríaco Hermann Bahr (1863-1934) escribió:

La sociedad burguesa ha hecho unos salvajes de nosotros. [...] nosotros mismos, todos nosotros hemos de hacernos bárbaros para salvar frente a ella el porvenir de la humanidad. Como el hombre primitivo se refugió en sí mismo por miedo a la naturaleza, así nosotros volvemos a nosotros mismos huyendo de una «civilización» que devora el alma del hombre¹⁴⁸.

El primitivo, el salvaje, es aquí la expresión inmanente de una polaridad estructural que no sólo opone naturaleza y cultura, sino también mito e historia¹⁴⁹. Por su transgresor potencial respecto del academicismo entonces imperante, y como reacción contra el concepto *histórico* de progreso en el contexto del capitalismo industrial, el oxímoron *primitivismo moderno* se convierte en el mejor epíteto para expresar cómo la inspiración primitiva (esta vez de un primitivismo benigno y netamente intuitivo, no antropológico) pasa a constituir una característica definitoria de lo moderno, lo que supone otra de las manifestaciones de la ironía que cruza de ismo a ismo la Vanguardia del siglo XX. Empero, la rebelión espiritual del artista aún debía consumarse por medios funcionalmente regresivos, siendo precisamente a este momento de la evolución de las ideas estéticas al que llamamos Surrealismo. En uno de sus textos sobre el citado movimiento, Salvador Dalí apuntaba:

¹⁴⁷ A. Aracil & D. Rodríguez: «El redescubrimiento de lo primitivo», *El siglo XX...*, p. 95. Entre otros estudios sobre el tema, *vid.* Robert Goldwater: *Primitivism in modern art* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986); Colin Rhodes: *Primitivism and modern art* (London: Thames and Hudson, 1994); y Charles Harrison & Francis Frascina & Gill Perry: *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX* (Madrid: Akal, 1998), especialmente G. Perry: «El primitivismo y “lo moderno”», pp. 7-90.

¹⁴⁸ H. Bahr: *op. cit.*, pp. 106-107.

¹⁴⁹ Desde el punto de vista de la llamada antropología de los mitos, *vid.* Maurice Godelier: «Mito e historia: reflexiones sobre los fundamentos del pensamiento salvaje», *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas* (Madrid: Siglo XXI, 1985), pp. 366-391.

Nous aimons les créations magiques du Papou, *faites sous l'empire de la peur*. Un parak de la Nouvelle-Guinée nous touche avec plus d'efficacité que de longues salles de musée ; le contraste avec la lumière des vieilles civilisations américaines nous fait frémir ; et, tandis que s'écroulent tant de créations indirectes et ambiguës, devant nous naît tout l'art précolombien¹⁵⁰ [el subrayado es mío].

Tan efectista fórmula («imperio del miedo») no debe llevar a engaño, dado que, lejos de referirse a un estado de perturbación angustiosa ante una amenaza, este miedo remite al sensualismo de lo numinoso que tiende a manifestarse de forma natural en la infancia del hombre y de los pueblos¹⁵¹. En la sociedad supercivilizada, el hombre ha rehusado buscar esa exaltación y esa embriaguez que eran consustanciales a su propia naturaleza, sustituyéndolas por la seguridad y la comodidad de la vida prosaica: «Deseamos vivir como si la muerte ya no existiera, como si pudiéramos limitar el mundo al trabajo eficaz y a las comodidades. Estamos apartados de la poesía; sus furores glaciares nos molestan»¹⁵². En este sentido, el miedo subjetivo a que se refería el pintor catalán no equivale a una pasión inhibidora o paralizante; por el contrario, se trata más bien de un miedo voluptuoso en el que el pensamiento mágico y el sentimiento religioso primitivo favorecen la *expansión* de la energía transformadora (en su acepción dionisiaca) de nuestro ser psíquico unificado y hace saltar los resortes de la imaginación creadora del poeta, poseído como antaño por el irrefrenable impulso de escapar de aquella oscuridad primigenia que excitaba sus terrores innatos, antes de que la arrogante madurez del hombre

¹⁵⁰ S. Dalí: «Réalité et Surréalité», *op. cit.*, p. 92. Sobre la relación del Surrealismo con el primitivismo, *vid.* Jean-Claude Blachère: *Les totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire* (Paris: L'Harmattan, 1996) ; y Philippe Sabot: «Primitivisme et surréalisme : une « synthèse » impossible ?», en *Methodos*, 3, 2003, pp. 113-136.

¹⁵¹ La experiencia numinosa alude al sentimiento religioso primitivo, cuyo objeto es el *numen*. Este numen importa cuatro atributos fundamentales, a saber, *mysterium*, *tremendum*, *fascinans* y *augustum*. Por tanto, el numen es algo misterioso y sobrecogedor que causa pavor al mismo tiempo que fascinación en el sujeto, sobrepasado por la infinitud o por la idea de infinitud que el numen suscita (*terror de los espacios infinitos* en Pascal, *lo sublime terrorífico* en Kant), según una emoción que puede calificarse como romántica; *vid.* Rudolf Otto: *Lo santo: lo irracional y lo racional en la idea de Dios* (Madrid: Alianza, 1991). Tal como escribía Einstein en 1930: «El misterio es lo más hermoso que nos es dado sentir. Es la sensación fundamental, la cuna del arte y la ciencia verdaderos. Quien no la conoce, quien no puede admirarse ni maravillarse, está muerto. Sus ojos se han extinguido. Esta experiencia de lo misterioso —aunque mezclada de temor— ha generado también la religión»; Albert Einstein: *Mi visión del mundo* (Barcelona: Tusquets, 1981), pp. 12-13. La experiencia numinosa, tan íntimamente ligada a la poesía, fue un tema de gran interés para C. E. de Ory, según puede verse, por ejemplo, en el poema «Numinosum», donde encontramos estos versos: «Tengo un alma de maravilla / como discípulo de Cristo / Por haber conocido el gozo / al mismo tiempo que la Nada / [...] Lleno de dolor y ciencia / mi cara de espanto y daño / ríe ríe como en infierno / saben reír los seres puros / que sólo buscan la Vida»; *vid.* C. E. de Ory: «Numinosum», *Cabaña* (1968-1975), en *Energeia*, pp. 165-166.

¹⁵² G. Bataille: «Lo sagrado en el siglo XX», *La oscuridad no miente*, p. 85.

práctico y racional alzase fronteras entre sueño y vigilia¹⁵³. Este miedo no adaptativo, como el sentimiento estético o como el erotismo, procedería del excedente de energía que el hombre siempre produce más allá del horizonte de la «economía restringida» donde se establecen los límites profanos de lo útil, es decir, más allá del trabajo y del *temor* a la muerte (no identificable con el miedo primordial) que operan en la base de la alienante lógica de la producción y de la utilidad; un excedente cuyo gasto catastrófico o derroche abre al hombre a la experiencia sagrada de los instantes soberanos¹⁵⁴.

Siguiendo un apunte del insigne Gaston Bachelard, «antes de la cultura, el mundo soñó mucho»¹⁵⁵. Pero estos sueños primitivos no han desaparecido del todo. Además de los valiosos documentos conservados que informan de los mitos antiguos, el hombre cuenta con un especialísimo disco duro (el ya mencionado inconsciente) donde dichos mitos han ido guardándose en forma de *imágenes primordiales* («remanentes arcaicos» en Freud, «arquetipos» en Jung) con respecto a las cuales las investigaciones surrealistas desempeñan una función propedéutica (sueño, hipnosis, escritura automática...) a partir de la intención que Hugo Ball atribuyó al también dadaísta Jean Arp en un apunte de su diario (1 de marzo de 1916):

[En contra de un romanticismo sentimental, a Arp] le gusaría limpiar la imaginación y dirigir todos sus esfuerzos al descubrimiento no tanto de su riqueza de imágenes, como de aquello que constituye estas imágenes. El presupuesto del que parte es que las imágenes ya están compuestas en la imaginación. El artista, que trabaja a partir de la libre imaginación creadora, sucumbe a un engaño en cuanto a su carácter original. Utiliza un material que ya está configurado y lo que hace son composiciones¹⁵⁶.

¹⁵³ «Peur de la mort, tu donnes à la vie sa valeur. Peur de l'avenir, tu rends précieux l'instant, tu donnes un sens à la santé, à la richesse. Peur, tu permets que l'on s'émerveille du sourire fragile apparu sur le visage de la femme, tu provoques l'émotion intense lors de la rencontre d'un être qui, à la seconde suivante, sera perdu dans la nuit multiple. Peur sensuelle de l'enfant, prétexte à se blottir contre sa mère. Enfin, peur soigneusement entretenue par les contes, recrée par les romans, les tragédies et les spectacles. Présence constante de la nuit, peuplée de caavales noires, sans laquelle la lumière ne serait pas»; P. Mabilie : *op. cit.*, p. 112.

¹⁵⁴ Véanse sobre este tema las siguientes obras de G. Bataille: *El límite de lo útil* (Madrid: Losada, 2005), *Lo que entiendo por soberanía* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1996), *La parte maldita* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2007) y *El erotismo* (Barcelona: Tusquets, 2007).

¹⁵⁵ G. Bachelard: *La poética de la ensoñación*, p. 282.

¹⁵⁶ H. Ball: *La huida del tiempo...*, p. 109. *Vid.* C. G. Jung: «El arquetipo en el simbolismo onírico», *op. cit.*, pp. 64 *et seq.* A este respecto, es célebre la polémica entre el agnosticismo de Freud y la creencia trascendente de Jung (ligada, quizá, a su tradición protestante). Pese a que Roudinesco ha negado que el Surrealismo sirviera de apoyo a la implantación del junguismo en Francia, no cabe duda de que los surrealistas tomaron partido en favor de este último; *cfr.* E. Roudinesco: *op. cit.*, p. 27. Breton estuvo vivamente interesado por las estimulantes teorías de Freud, pero pronto lo acusó de «cobarde pequeñoburgués» por aplicar el psicoanálisis a los enfermos mentales, en lugar de extenderlo a la revolución espiritual de los «sanos». Para el médico vienés, el Psicoanálisis era una terapia destinada a corregir los desvíos insanos de la conciencia individual mediante la toma de conciencia de sus determinismos

Para recordar los sueños seculares de la humanidad y recuperar aquel originario *sentido de la unidad* que el hombre parece haber perdido, será necesario «un ancho espíritu sintético, un hombre total» que supere las oposiciones del paradigma racional; y no otro que el poeta —dirá Vicente Huidobro— está llamado a dar cuenta de aquel espíritu y de aquel hombre¹⁵⁷. Las imágenes creacionistas y surrealistas serían, pues, cristalizaciones de un *modelo interior* cuyo proceso se rige por normas psíquicas semejantes a las de las imágenes arcaicas del inconsciente antropológico. La más notable diferencia estribaría en que las primeras sí podrían explicarse en función de la propia subjetividad del individuo, mientras que las segundas son formas mentales aborígenes, innatas y heredadas de la mente humana. Por lo demás, si estas imágenes primordiales, larvadas en el inconsciente colectivo, se caracterizan por poseer una energía específica que percibimos al experimentar la «peculiar fascinación» que las acompaña (como si tuvieran «un hechizo especial»)¹⁵⁸, también las *imágenes-llave* de los surrealistas están dotadas de un «valor mágico de deflagración afectiva» que permite al hombre abrir las puertas de lo maravilloso¹⁵⁹. Adentrarse en este reino de lo maravilloso no significa, pues, otra cosa que regresar a la

inconscientes, esto lo cual permitiría reinstaurar el *sentido común* que hace posible la autointegración y autorrealización del individuo en sociedad. Pero lo que los surrealistas denunciaban es precisamente el colapso de esta sociedad enferma cuyos valores sacrosantos sólo abocan al hombre a la ruina moral y espiritual. El giro que significó en el seno del Psicoanálisis la teoría del *inconsciente colectivo* de Jung no podía resultar más propicio a la causa surrealista, cuyos defensores rastrearon la presencia de «lo maravilloso colectivo» —propio de los cuentos legendarios y folklóricos— en sus obras; *cfr.* P. Mabille: *op. cit.*, pp. 51 *et seq.* Por su carácter harto elocuente, destacamos el siguiente de *Position politique du surréalisme*, escrito por Breton en 1935: «nous vivons à une époque où l'homme s'appartient moins que jamais ; il n'est pas surprenant qu'une telle époque, où l'angoisse de vivre est portée à son comble, voie s'ouvrir en art ces grandes écluses. L'artiste, à son tour, commence à y abdiquer la personnalité dont il était jusqu'alors si jaloux. Il est brusquement mis en possession de la clé d'un trésor, mais ce trésor ne lui appartient pas, il lui devient impossible, même pas surprise, de se l'attribuer : *ce trésor n'est autre que le trésor collectif.* // Aussi bien, dans ces conditions, n'est-ce peut-être plus déjà de la création d'un mythe personnel qu'il s'agit en art, mais, avec le surréalisme, de la *création d'un mythe collectif*»; A. Breton: *Position politique de l'art d'aujourd'hui* (1935), en *Œuvres complètes*, vol. II (Paris: Gallimard, 1992), pp. 438-439. Para Freud, el inconsciente era una dimensión psíquica oscura y turbadora donde se alojarían los miedos ancestrales, un sótano lleno de criaturas peligrosas que urgía desalojar (quizá Herder estaría más cerca de esta interpretación del inconsciente como región tenebrosa plagada de peligros). Para Jung, por el contrario, en esta región psíquica se guardaba la sabiduría perdida de los pueblos, de manera similar a una cueva mágica cuyos tesoros ocultos debían ser conservados; *cfr.* J. J. Sebreli: *op. cit.*, p. 34. De esta forma, el suizo relacionó los contenidos latentes de la psique con una especie de mente primigenia universal. Análogamente, los surrealistas propusieron una vuelta a los orígenes remotos del pensamiento mítico merced al cual el hombre estaría en situación de restablecer su armonía con el cosmos irracional. En este orden de consideraciones, el especial misticismo surrealista sólo podía quedar frustrado en caso de permitir que el racionalismo negativo de Freud frenase el brote del sentimiento sagrado.

¹⁵⁷ Vid. V. Huidobro: «Estética», *Obra poética*, p. 1374; e *id.*: «Total», *op. cit.*, pp. 1369-1371.

¹⁵⁸ Vid. C. G. Jung: *op. cit.*, pp. 65 y 76.

¹⁵⁹ Según ha indicado Mabille, «les images-clefs sont celles qui ouvrent les portes de la sensibilité collective ; de plus, elles ont dans l'inconscient une résonance d'une singulière profondeur»; P. Mabille : *op. cit.*, pp. 52-53. *Cfr.* C. Bousoño: «Ecuaciones preconscientes y cultura primitiva», en *El irracionalismo poético (el símbolo)* (Madrid: Gredos, 1977), pp. 245-250.

fuentes de toda espontaneidad, al mundo mágico del origen: «Les images archaïques —ha escrito Starobinski—, introduites dans le langage de l’art moderne, apparaîtront comme les reflets d’un monde perdu; elles vivront dans un espace remémoré; elles porteront la marque de la passion du retour»¹⁶⁰. Pero, ¿cómo hacer emerger estas imágenes? A ello ya hemos respondido: mediante fórmulas regresivas, todas las cuales pueden englobarse dentro de un tipo general de actividad que relacionamos directamente con la mente infantil: el juego¹⁶¹.

Apuntaba José Bergamín en «La decadencia del analfabetismo» (1923), ensayo para la revista *Cruz y Raya* (que él mismo dirigía), que existe una oposición entre la cultura puramente espiritual (iletrada, analfabeta) del niño y la cultura literaria (escrita, libresca) surgida de la Ilustración, y que la progresiva quiebra de los valores espirituales (despoetización) que ha experimentado nuestro mundo ha corrido pareja a la imposición de esta cultura de las letras muertas sobre la palabra viva del niño, que juega con el pensamiento y con el lenguaje:

La razón del niño es una razón puramente espiritual: poética. El niño piensa solamente en imágenes como, según Goethe, hace la poesía: y piensa imaginativamente, sin duda, aun antes de vocalizar su pensamiento [...]

¿Y qué hace el niño con su razón, si no la usa, si no la utiliza? [...] Pues lo que hace con todo: jugar. Juega.

El pensamiento es todavía en el niño, mientras es niño, un estado de juego. Y el estado de juego es siempre, en el niño, un estado de gracia.

Si el niño juega porque es niño o es niño porque juega, pensar es para el niño jugar: poner en juego graciosamente las imágenes de su pensamiento, las cosas; poner, que es lo que hacen los niños, todas las cosas en juego. La razón de ser niño el niño, es éste, su estado de juego; *la razón de estado* de la infancia, como de todo estado poético o de pura racionalidad, es el juego¹⁶².

La tarea del poeta ha de consistir, pues, en recuperar el estado de gracia del niño cuando juega creativamente con las palabras y con las imágenes. Para buscar la fuente con un mínimo de garantías, el poeta debe en cierto modo *analfabetizar* su espíritu, esto es,

¹⁶⁰ J. Starobinski: *op. cit.*, p. 19.

¹⁶¹ *Vid. supra* «2.2.7. La imagen poética y el juego de palabras». Sobre la metáfora lúdica de los procesos creativos, *vid. infra* «3.3. El juego postista».

¹⁶² J. Bergamín: *La decadencia del analfabetismo / La importancia del demonio* (Madrid: Siruela, 2000), pp. 24-25.

desaprender la cultura racional-bibliológica que ha sepultado bajo capas y más capas de plúmbea erudición la espontaneidad primitiva de una mente maravillada con el mundo.

En realidad, toda acción creativa importa las reminiscencias de un mundo originario. Según Koestler, el hecho de que la *regresión temporaria* de la psique hacia formas o niveles mentales menos especializados y más fluidos preceda siempre al *salto creativo hacia delante*, parece indicar que la mente creativa, a fin de alcanzar mayor altura en el salto, recula hacia estadios inferiores (por tanto, más primitivos y desinhibidos) desde los que toma impulso¹⁶³. Merced a esta regresión se explicaría cómo la mente del poeta queda impregnada de las imágenes arcaicas, larvadas en los orígenes de la humanidad y cuyo fulgor únicamente han atenuado siglos de racionalismo. La vanguardia, a menudo por medio de la mixtificación y el humor, nació dispuesta a neutralizar este nefasto influjo, convencida de que sólo prescindiendo de los grandes inhibidores culturales el poeta podría reavivar el antiguo esplendor y la exuberancia de las imágenes que él mismo secretamente atesora. En esta línea, apuntaba Eduardo Chicharro que la razón y la cultura tienden a sofocar con sus convenciones la fuente de aquellas asociaciones de ideas que cristalizan en las bellas imágenes novedosas, de forma que «ese fenómeno delicadísimo y de una maravillosa capacidad en potencia queda poco menos que inutilizado»¹⁶⁴. Consecuentemente, emulando a su manera la actitud dadaísta, el padre del Postismo exhortaba a «luchar contra los preconceptos que profundamente nos inculca la cultura»¹⁶⁵. Según rezaba el manifiesto postista de 1945:

Todo lo que gana el hombre en cultura y en experiencia lo pierde en pureza de espíritu. Y tres elementos poderosos se conjuran para cohibir el impulso imaginativo y minar los más elementales principios de la sensibilidad: el precedente de las antiguas escuelas, la cultura general y la vulgaridad del gusto de los públicos¹⁶⁶.

Proporcionalmente a esta ternaria coerción cultural, el Postismo ofrecerá tres vías intuitivas con que contrarrestarla y liberar del yugo racionalista el impulso imaginativo:

¹⁶³ Cfr. A. Koestler: *op. cit.*, pp. 69 y 71.

¹⁶⁴ E. Chicharro: *Música celestial...*, pp. 220-221. En la misma línea, *vid.* C. E. de Ory: *Noches dantescas*, p. 8.

¹⁶⁵ E. Chicharro: «Posología y uso», en *Trece de Nieve*, nº 2, p. 47. En palabras de Huelsenbeck enunciadas en 1920: «“Dadá” hace una especie de propaganda anticultura, por honradez, por aversión, por el *dégout* más profundo ante los aspavientos de sublimidad de la burguesía diplomada intelectualmente»; R. Huelsenbeck: «Introducción al almanaque “Dadá”» (1920), en A. González García *et al.*: *op. cit.*, p. 196.

¹⁶⁶ *Vid.* E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», *op. cit.*, p. 286.

- 1- el *sueño*: «¡Soñar! ¡Soñar! ¡Construir palacios inverosímiles más grandiosos!»;
- 2- el *juego*: «ser rebeldes a todo y alterar el orden de las cosas a nuestro antojo»;
- 3- el *humor*: «aplastar a la pedantería y reírse de toda erudición»¹⁶⁷.

Huelga destacar aquí la importancia del Surrealismo, en cuyo sistema de insubordinación con respecto al realismo-racionalismo burgués ya estaban presentes las tres mencionadas vías. Pero no debemos obviar el sustrato romántico que se percibe a tenor de la especial significación del sueño en el pensamiento mágico de Novalis, quien manifestó a través de su personaje Enrique von Ofterdingen:

A mí el sueño se me antoja como algo que nos defiende de la monotonía y de la rutina de la vida; una libre expansión de la fantasía encadenada, que se divierte barajando las imágenes de la vida ordinaria e interrumpiendo la continua seriedad del hombre adulto con un divertido juego de niños¹⁶⁸.

Recordando asimismo a Schiller, la cultura es responsable directa del fragmentarismo del pensamiento moderno. En lugar de fortalecer nuestro espíritu libre, inocular constantemente nuevas necesidades, de modo que «el miedo de perder apaga el ardiente deseo de mejorar, y la máxima de la obediencia pasiva se convierte en suprema sabiduría de la vida»¹⁶⁹. Al igual que el citado prerromántico, también los postistas verán en el impulso de juego la única posibilidad de trascender aquella oposición que el estado de cultura perpetúa entre los dos impulsos fundamentales del hombre (el formal y el material, es decir, el que dicta la moral y el que dicta el instinto), aunándolos por medio del arte¹⁷⁰. A partir de aquí, esta edad de los juegos que es la infancia se convierta en uno de los motivos fundamentales de la vuelta al origen, cuya bandera también será enarbolada por el Postismo¹⁷¹.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 221. Desde la perspectiva del realismo-racionalismo burgués, exclamaba un antagonista Andrés Flores en su contramanifiesto de 1945: «Los postistas copian del dadaísmo su retorno a la “efusión pura”, pretextando, como ellos, que “todo lo que gana el hombre en cultura y experiencia lo pierde en pureza de espíritu”, y no teniendo en cuenta que la pureza de espíritu primitivo que admiran no es sino instinto [...] El postismo cae en el error [...] de admirar en el hombre lo que más le acerca al animal: el subconsciente, lo instintivo, con menosprecio de lo que da la categoría de persona: lo consciente, lo racional»; A. Flores: «Manifiesto anti-postista» (1945), en *La estafeta literaria*, nº 19.

¹⁶⁸ Novalis: *Enrique de Ofterdingen*, p. 92. Sobre la importancia de Novalis en el surrealismo de Breton; *vid.* G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *El surrealismo*, pp. 18-19.

¹⁶⁹ *Vid.* Fr. Schiller: *La educación estética...*, pp. 32 y 29.

¹⁷⁰ *Vid.* E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», p. 286.

¹⁷¹ C. E. de Ory: *Noches dantescas*, p. 5. Véase también J. Pont: *El Postismo...*, p. 66.

Del mismo modo que el niño cuando juega, el poeta elude —mientras crea— aquella coerción cultural a que nos referimos, confirmando así la premisa según la cual el juego no sólo es anterior a toda cultura, sino que permanece libre de ella¹⁷². La percepción mágico-primitiva del niño consiste en ver las cosas como objetos-emociones, algo anejo a la propia conciencia poética. «Siempre quedarían poetas continuando la inocente tarea que consiste en perpetuar la infancia del mundo [en un] ininterrumpido juego de la niñez eterna», ha escrito Carlos Edmundo de Ory, quien en otro momento afirmaba conservar en sí mismo «la infinitud de [su] infancia y de la infancia poética del mundo»¹⁷³. Parece como si el gaditano tratara de obedecer la famosa exhortación de Caspar David Friedrich (1774-1840), pintor romántico por excelencia (a la par que Philipp Otto Runge, 1777-1810): «Conserva en ti un sentido puro, infantil, y sigue la voz de tu interior, pues es lo divino en nosotros»¹⁷⁴. No en vano, la tríada Niño-Inocencia-Pureza constituye una de las grandes correlaciones temáticas de la vida y de la obra de Carlos Edmundo de Ory, según expone el propio autor en su *Diario* (4 de diciembre de 1984)¹⁷⁵. Tampoco resulta difícil demostrar la ascendencia surrealista de este asociar la infancia, la locura y el humor con la *inocencia*: fuente de espontaneidad que se opone a todo prejuicio y ennoblece el arte del poeta abierto a lo maravilloso. Decía Octavio Paz:

Rebelión y revelación, lenguaje y pasión, son manifestaciones de una realidad única. El verdadero nombre de esa realidad también es doble: inocencia y maravilla. El hombre es creador de maravillas, es poeta, porque es un ser inocente. Los niños, las mujeres, los enamorados, los inspirados y aún los locos son la encarnación de lo maravilloso. Todo lo que hacen es insólito y no lo saben. No saben lo que hacen: son irresponsables, inocentes. Imanes, pararrayos, cables de alta tensión: sus palabras y sus actos son insensatos, y, no obstante, poseen un sentido. Son los signos dispersos de un lenguaje en perpetuo movimiento y que despliega ante nuestros ojos un abanico de significados contradictorios —resuelto al fin en un sentido único y último. Por ellos y en ellos el universo nos habla consigo mismo¹⁷⁶.

¹⁷² Vid. J. Huizinga: *Homo ludens*, p. 33. Cfr. R. Caillois: *Los juegos y los hombres* (México: Fondo de Cultura Económica, 1967), p. 107.

¹⁷³ Respectivamente, C. E. de Ory: «Introducción» a *Energeia*, p. 18; e *id.*: *Diario*, vol. I, pp. 121 y 243.

¹⁷⁴ Caspar David Friedrich: «Sobre arte y espíritu artístico», en AA. VV.: *Fragments para una teoría...*, p. 132. Decía Neruda en uno de los capítulos de sus memorias: «El niño que no juega no es niño, pero el hombre que no juega perdió para siempre el niño que vivía en él y que le hará mucha falta. He edificado mi casa también como un juguete, y juego en ella de la mañana a la noche»; P. Neruda: *Confieso que he vivido* (Santiago de Chile: Pehuén, 2005), pp. 366-367.

¹⁷⁵ Vid. C. E. de Ory: *Diario (1976-2000)*, Vol. III.

¹⁷⁶ O. Paz: «André Breton o la búsqueda del comienzo», *La búsqueda del comienzo...*, pp. 60-61.

En lo concerniente al humor, la necesidad de recuperar la fuente dichosa de donde dimanen todas nuestras fuerzas espirituales ya fue expresada alegóricamente por Hoffman en «Historia del rey Ophioch y de la reina Eiris», intercalada en *La princesa Brambilla* (1920), donde el venerable anciano Magnus Hermod pronuncia estas crípticas palabras ante un melancólico Ophioch: «El pensamiento perturba la intuición; mas la intuición renacida, ese embrión mismo del pensamiento, sale radiante del prisma cristalino hacia el cual se precipitó el río de fuego, enlazado en lucha singular con la ponzoña enemiga»¹⁷⁷. Una vez Ophioch y Eiris logran contemplarse en las aguas de la fuente jubilosa (símbolo del buen humor), brotada del misterioso prisma de Hermod (símbolo de la ironía), ambos rompen a reír con una risa que ya no se corresponde con la manifestación física de un bienestar interior, sino con «el gozo originado por la victoria de las fuerzas del espíritu»¹⁷⁸. He aquí la risa superior del humorista (ironista romántico), nacida de una ingenuidad recobrada y en la que confluyen la mágica ensoñación y el juego multicolor de las representaciones.

Apenas es preciso mencionar que esta misma nostalgia de la infancia perdida, superpuesta a la de la Arcadia mítica o Edad de oro, se repite en infinidad de autores modernos (Baudelaire, Proust, Rilke, Giraudoux..., además de los ya mencionados). Decía Novalis en uno de sus polinizados fragmentos: «Donde hay niños, hay una edad de oro»¹⁷⁹. Y si los románticos vieron en la pureza e ingenuidad infantiles un signo de superioridad espiritual respecto al hombre adulto (pues en el niño aún permanece la impronta de un mundo no enmascarado por la codicia y los prejuicios), también el creador del siglo XX buscará mantener un estado de infantilidad y *pureza del ánimo*¹⁸⁰. En efecto, a menudo el hombre parece pagar a un alto precio su madurez, casi contraída a costa de su degradación no sólo vital, sino también moral. A fin de ingresar en el mundo de las relaciones adultas, una y mil veces se ve privado de aquella facultad *inconsciente* consistente en desplegar la potencia vivificadora y transformadora que hubo atesorado en su infancia. Muy a diferencia de aquel *sublime desinterés* de los juegos infantiles, los juegos de los adultos no persiguen un placer desinteresado, sino orientado a un fin particular que a la par supone la pérdida de su *libertad de espíritu* (cualidad que, según R. Huch, mejor define la ironía romántica¹⁸¹). Inspirándose en ese verdadero estado de gracia que es la niñez, el poeta ha

¹⁷⁷ E. T. A. Hoffmann: *La princesa Brambilla*, p. 83.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹⁷⁹ Novalis: *Estudios sobre Fichte...*, p. 217.

¹⁸⁰ *Vid. id.*: *Enrique de Ofterdingen*, pp. 259 *et seq.*; y A. Savinio: *Nueva enciclopedia*, s. v. «Niño».

¹⁸¹ *Vid.* R. Huch: *op. cit.*, 226 y 228.

de conservar intacta su capacidad de asombro y mantener a salvo su ingenuidad, sobreponiéndose a la complejidad y a la ansiedad de la vida moderna. En España, Gerardo Diego ya había apelado en 1919 al «sentido primitivo ingenuo» de las imágenes puramente intuitivas, desprovistas de toda ilación lógica, que por entonces la poesía creacionista promocionaba en estrecha relación con la ingenuidad infantil¹⁸². Pero en verdad Diego hace uso de una premisa generalmente aceptada por todos los discursos de la Vanguardia histórica, en la línea de la tradición romántica. Tal como hubo reconocido Goethe, citado por Jean Cohen: «La poesía es un estado de infancia conservado». A colación de esta idea apunta el francés:

El psiquismo infantil es una especie de gran horno emocional donde, a través de las palabras y de las imágenes llevadas a su más alto grado de temperatura afectiva, se elaboran esos estados psíquicos [...] que el adulto difícilmente llega a superar. Y quizá los que lo consiguen, que los hay, sean los que adolecen de ceguera poética¹⁸³.

Hartmann entrevió en esta carga afectiva de los objetos transfigurados estéticamente el estrecho parentesco entre el pensamiento primitivo infantil (actualizado en el juego) y la conciencia estética: «En el juego obra una conciencia cercana a la original; a la vez, es una conciencia creadora en gran medida, estrechamente emparentada con la estética. Las cosas llevan aquí todavía adheridos los tonos sentimentales de la percepción»¹⁸⁴. Tal relación del pensamiento mágico primitivo y la infancia a través del juego (estadios en los que se aprecia la unificación original de las dimensiones psíquicas) ha sido suficientemente expuesta por los psicólogos de la infancia, como el sueco-germano David Katz (1884-1953):

Una consecuencia del pensamiento mágico es que las diferentes esferas de existencia, que el hombre civilizado separa exactamente, como el mundo vigil, el mundo de los sueños y el mundo aparente de los juegos y del arte, se entremezclan en el hombre primitivo sin líneas fijas de separación. [...] La psicología infantil conoce paralelos de todos estos fenómenos. El mundo vigil, el de los sueños y el de los juegos se reúnen en el niño sin límites exactos. [...] El hombre primitivo construye el mundo mágico sistemáticamente, mientras que en el niño la educación en un mundo de pensamiento racional introduce aquel

¹⁸² G. Diego: «Posibilidades creacionistas» (1919), en *Obras completas: Prosa*, Tomo VI, Prosa Literaria, Vol. I, p. 169.

¹⁸³ J. Cohen: *op. cit.*, p. 252.

¹⁸⁴ N. Hartmann: «La percepción estética», *Estética*, p. 65.

proceso de desencantamiento que desemboca en el pensamiento causal de las ciencias naturales¹⁸⁵

En este sentido, existe una extensa tradición para la cual las etapas primitivas de la humanidad son el correlato histórico-evolucionista de la infancia y viceversa, esto es, que el niño reproduce ontogénicamente la infancia del mundo. Fue a principios del siglo XX cuando el pedagogo y psicólogo estadounidense Stanley Hall (1844-1924) formulaba esta correspondencia a propósito de su teoría de la maduración, basada en la ley biogenética por la cual el crecimiento infantil resume los estadios evolutivos de la humanidad, siendo en el juego donde el niño reproduce las formas primitivas del ser humano¹⁸⁶. En verdad, esta línea fue ya marcada anteriormente por el biólogo y filósofo alemán Ernst Haeckel (1834-1919), quien a su vez sistematizó y difundió la *teoría de la recapitulación* formulada en los siglos XVIII y XIX por John Hunter (1728-1793) y Carl Friedrich Kielmeyer (1765-1844), respectivamente. Es muy probable que este último, ilustre miembro de la *Naturphilosophie* (corriente inscrita, como sabemos, en el complejo filosófico del Idealismo alemán), influyera directamente en los primeros románticos, quienes constituyen aquí el verdadero precedente de los vanguardistas¹⁸⁷. Si bien, la idea de esta correspondencia entre niñez y origen mítico de la humanidad mejor pudo inspirarse en un precursor del espíritu romántico como fue Giambattista Vico, quien en sus *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones* (1744) expuso:

La labor más sublime de la poesía es dar sentido y pasión a las cosas insensibles, y es propio de los niños coger cosas inanimadas entre sus manos y, jugando, hablarlas como si éstas fueran personas vivas.

Este axioma filológico-filosófico prueba que los hombres fueron por naturaleza sublimes poetas de la infancia del mundo¹⁸⁸.

Resulta más que significativo que el filósofo italiano constituyera una de las referencias más activas en la concepción estética de Eduardo Chicharro¹⁸⁹. Por lo que

¹⁸⁵ David Katz *et al.*: *Psicología de las edades. Del nacer al morir* (Madrid: Morata, 1998), p. 22.

¹⁸⁶ George Stanley Hall: *Aspects of child life and education* (New York: Appleton & Co., 1931).

¹⁸⁷ «Tratar la historia del mundo igual que la historia del ser humano», decía Novalis: *Los discípulos en Sais*, p. 249. Asimismo, según Jean-Paul, «un pueblo reproduce [...] la historia del individuo»; J.-P. Richter: *Introducción a la Estética*, p. 66. Por su parte, el surrealista Benjamin Péret partía de este axioma para apuntar en 1943: «Si les sociétés primitives constituent l'enfance de l'humanité comme il est communément admis, le monde actuel est sa maison de correction, son bain» ; B. Péret: *La parole est à Péret*, en *Œuvres complètes*, p. 27. Sobre la teoría de la recapitulación de Hall, *vid.* Juan Delval: *El desarrollo humano* (Madrid: Siglo XXI, 2008), pp. 286 *et seq.*

¹⁸⁸ G. Vico: *op. cit.*, p. 232.

respecta a Carlos Edmundo de Ory, el maestro fue más bien Friedrich Nietzsche, para quien el artista se identifica psicológicamente con el niño y, antropológicamente, representa un vestigio de épocas arcaicas en las que predominaban lo mítico y lo fantástico, cualidades que el artista vive de un modo impetuoso y vehemente. En este sentido, pues, el arte parece operar regresivamente en el individuo que, retrotrayéndose a otros tiempos, se entrega violentamente al *juego* de la juventud y de la infancia¹⁹⁰.

Más recientemente, otros importantes autores han puntualizado el modo en que nuestro sentimiento contemporáneo de la infancia está determinado por su realación con el primitivismo, así como con el irracionalismo o prelogismo¹⁹¹. En el terreno del psicoanálisis, con el que la vanguardia contrajo tan importante deuda, también Jung insistió en la identidad original de la mente infantil con la psique prehistórica: «Esa “mente originaria” está tan presente y en funcionamiento en el niño como las etapas evolutivas de la humanidad en su cuerpo embrionario»¹⁹². No es difícil, por otro lado, comprobar la afinidad del concepto de *regressus ad originem* con respecto al de *regressus ad uterum* manejado por el psicoanalista británico de origen húngaro Michael Balint (1896-1970), que alude a cierta regresión al estado paradisíaco fetal como condición de la completa armonía que el hombre desearía recuperar (ya sea a través del orgasmo, del éxtasis religioso o de la creación artística, cuando no de determinadas formas de alienación patológica) a fin de compensar la *falta básica* que supone el trauma de la separación¹⁹³. Esto es evidente a la luz de la obra de Hölderlin, cuya aspiración hacia la unidad de la vida —ha explicado de forma admirable Stefan Zweig— nos ofrece de forma auténtica «el mito de una edad de oro de la Humanidad, en que este estado existía inconscientemente, como en una Arcadia primitiva [...]. Los pueblos han perdido la armonía infantil»¹⁹⁴. La melancolía que despierta la figura del niño se expresa simultáneamente, pues, en dos sentidos: primero, en el de una tristeza moral por la decadencia de la humanidad que dicha figura despierta en su contraste con el hombre adulto de las sociedades modernas; segundo, en el de un anhelo que apunta a un objeto más noble, a saber, la veracidad y la sencillez perdidas¹⁹⁵.

¹⁸⁹ Así lo ha señalado M^a. T. Hernández: «Un último intento de vanguardismo español: el Postismo», en *Analecta Malacitana*, p. 182.

¹⁹⁰ Vid. Fr. Nietzsche: §159, *Humano, demasiado humano*, Vol. I (Madrid: Akal, 2007), p. 124.

¹⁹¹ Vid. André Virel: *Histoire de notre image* (Genève: Mont-Blanc, 1965); y Philippe Ariès: *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* (Madrid: Taurus, 1987).

¹⁹² C. G. Jung: *op. cit.*, p. 96.

¹⁹³ Vid. Michael Balint: *La falta básica. Aspectos terapéuticos de la regresión* (Barcelona: Paidós, 2005).

¹⁹⁴ S. Zweig: *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)* (Barcelona: El Acantilado, 2005), p. 111.

¹⁹⁵ Vid. Fr. Schiller: *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, pp. 71-72. El 2 de diciembre de 1950, Carlos Edmundo de Ory se hacía eco de la distinción schilleriana entre *poesía ingenua* y *poesía sentimental*, a tenor

Persuadidos de la validez de esta relación esencial entre infancia y primitivismo, los postistas trataron de emular la niñez en tanto que ésta mantendría un mayor contacto con la Naturaleza y, en consecuencia, suele permanecer indemne frente al asalto civilizador de la cultura (hecho que parece constituir el objeto de añoranza de aquellos en quienes se da una mayor presencia del pensamiento mágico primitivo: los poetas y los locos)¹⁹⁶. Entregados a un libre juego de lenguaje, imágenes, rimas y ritmos, «los postistas asumen su vocación de *homo ludens* y su cultura de *homo ridens*, “la risa infantil perdida” de la que hablara Freud, patrón del Surrealismo»¹⁹⁷. Sendas referencias a Freud y al Surrealismo no son gratuitas, habida cuenta de la recepción postista del movimiento bretoniano. En primer lugar, buceando en la obra del médico austríaco, encontramos un texto de 1908 en el que ciertamente nos dice:

¿No habremos de buscar ya en el niño las primeras huellas de la actividad poética? La ocupación favorita y más intensa del niño es el juego. Acaso sea lícito afirmar que todo niño que juega se conduce como un poeta, creándose un mundo propio, o, más exactamente, situando las cosas de su mundo en un orden nuevo, grato para él [...]. Ahora bien: el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio¹⁹⁸.

El lingüista y filósofo danés Otto Jespersen (1860-1943) fue más allá al afirmar que el primer estadio del desarrollo lingüístico es un estadio poético, mediatizado por la *emoción*¹⁹⁹. Justamente, este elemento emocional es básico en los procesos animistas y analógicos —tan propios del pensamiento mágico primitivo— por los que el espíritu expresa su supremacía con respecto al principio de realidad. En esta concepción mágico-primitiva del mundo, la subjetividad se proyecta en todas direcciones dotando de carga anímica la realidad exterior, no percibida independientemente de la realidad interior. Este auge moderno del animismo primitivo (que de algún modo también estuvo presente en la concepción hilozoísta de la naturaleza cultivada por los primeros filósofos milesios) se explica de acuerdo con el paso del deísmo y el mecanicismo ilustrados al *panteísmo* romántico, según el cual Divinidad y Naturaleza se integran sintéticamente en una

de la cual escribió irónicamente: «Soy sensual y mental. Soy mental. Por otra parte soy sensual también, pero es otra cuestión»; C. E. de Ory: *Diario*, vol. I, p. 105.

¹⁹⁶ Vid. E. Chicharro & C. E. de Ory: «El ciempiés de la poesía...», en *La Estafeta Literaria*, 1946, p. 40.

¹⁹⁷ C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», *Las patitas...*, p. 173.

¹⁹⁸ S. Freud: «El poeta y los sueños diurnos» (1907 [1908]), en *Obras completas*, Tomo IV (Madrid: Biblioteca Nueva, 1972), p. 1343. Este tomar en serio un mundo creado mediante la poesía nos devuelve a la ironía formulada por los románticos; concretamente, a la doble ironía en la cual se afirma el carácter real y verdadero del mundo creado por el poeta, más allá de la primera ironía que le coloca ante el producto ilusorio de su fantasía.

¹⁹⁹ Vid. Otto Jespersen: *Language: Its nature, development an origin* (London: George Allen, 1950).

espiritualidad orgánica que remite a la religiosidad primitiva²⁰⁰. En el niño, la tendencia a las expansiones animistas del espíritu —que suponen la indistinción entre mundo físico y mundo psíquico— se manifiesta de un modo espontáneo, lo que sin duda llevó a Jean-Paul a afirmar la correlación entre el animismo primitivo y el que se revela en la mente infantil a través del juego²⁰¹. Según el epistemólogo suizo Jean Piaget (1896-1980) en *La conception du monde chez l'enfant* (1926), el niño no reconoce los límites precisos entre su yo y el mundo exterior; por el contrario, considera dotados de vida y de conciencia un gran número de cuerpos que, para el hombre adulto, no son más que cosas inertes²⁰². La razón de ello es que, a los ojos del hombre de cultura, las cosas aparecen desprovistas de emoción y sin más valor que el que dicta el orden práctico de los instrumentos o el económico de los haberes y patrimonios. Atrapado en una maraña de imposiciones preliminares e intereses adulterantes, ha perdido su intuición transformadora, su sentido mágico, en definitiva, su don original para la poesía. Su angustia es el precio de su ceguera emocional. En el lado opuesto a este racionalismo servil, el niño muestra una admirable resistencia a las condiciones desasosegantes de la realidad porque su espíritu, libre de las inhibiciones morales, religiosas o racionales del hombre adulto, triunfa aún sobre el principio de realidad. La infancia se define, pues, por un estado anterior al conflicto íntimo del ser. Según rezaba a este respecto el Manifiesto del Surrealismo:

Si le queda un poco de lucidez [al hombre], no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado. En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; sólo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen. Todas las mañanas, los niños inician su camino sin inquietudes. Todo está al alcance de la mano, las peores circunstancias materiales parecen excelentes. Luzca el sol o esté negro el cielo, siempre seguiremos adelante, jamás dormiremos²⁰³.

²⁰⁰ En referencia a estos filósofos, escribió Aristóteles: «Otros hay además que afirman que el alma se halla mezclada con la totalidad del Universo, de donde seguramente dedujo Tales que todo está lleno de dioses»; Aristóteles: *Acerca del alma* (Madrid: Gredos, 1994), p. 163. Sobre este tema, puede consultarse el libro de Edmundo González-Blanco: *El hilo zóismo como medio de concebir el mundo* (Barcelona: Henrich y Cía., 1915). Sobre la relación del animismo con el sentimiento religioso, vid. Ignacio Careaga Villalonga & Gonzalo Puente Ojea: *Animismo: el umbral de la religiosidad* (Madrid: Siglo XXI, 2005).

²⁰¹ «No olvidar que son importantes para el niño los fríos juguetes porque los considera vivos; [...] ven la vida en todas partes, no conciben en general cosa muerta; su animado ser únicamente se rodea de objetos vivientes»; J.-P. Richter: «Fragmento tercero, Capítulo III: Juegos de los niños», *Levana...*, p. 138.

²⁰² Vid. Jean Piaget: «Animismo infantil», *La representación del mundo en el niño* (Madrid: Morata, 2001), pp. 151-218. Para el niño, nos dice Umbral, «la piedra se cae porque está cansada y la pelota se esconde por propia voluntad debajo del armario. El niño es animista. El niño ve las cosas como animadas, dotadas de ánima [entiéndase alma] y de ánimo [entiéndase voluntad]»; Fco. Umbral: *Ramón y las vanguardias*, p. 225.

²⁰³ A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 15.

En este punto, el Manifiesto del Postismo coincide plenamente, haciendo hincapié en valores como la imaginación, la espontaneidad y el desinterés:

tan sólo la niñez se halla en estado de gracia (¡Bendita niñez!, que nosotros defenderemos hasta el aburrimiento de quienes quieran escucharnos. La adolescencia posee el caudal de la fuerza ciega, pero ya semiconsciente y abastardada; mas, por desgracia, ya ha malgastado gran parte de su herencia imaginativa. Y el hombre maduro de nuestros tiempos, después de perder toda su imaginación, pierde también su espontaneidad: es en ese momento horrible cuando, lleno de falsa experiencia, es presa del egoísmo)²⁰⁴.

Espontaneidad, he aquí para los postistas el valor sacrosanto de la infancia (junto a la *inocencia* y la *alegría*): «Los hombres no encontrarán el bálsamo que necesitan hasta no volver otra vez a la Espontaneidad»²⁰⁵. Sin duda, la impronta dadaísta se superpone aquí al magisterio del Surrealismo²⁰⁶. Mas también es evidente el sustrato romántico de esta aperccepción, según muestra el poema programático *Música celestial* (1947-1958), donde Chicharro insiste en cómo la educación, las leyes y la moral convencionales convierten al hombre en un animal social y político, apartándolo de la Naturaleza y de su infancia, y a precio de rendir a la sensatez su bienamada imaginación en profano holocausto²⁰⁷. Cesare Pavese expuso con admirable precisión esta constante de la Modernidad estética:

El arte moderno es —en cuanto tiene de valioso— una vuelta a la infancia. Su motivo perenne es el descubrimiento de las cosas, descubrimiento que puede acontecer, en su forma más pura, sólo en el recuerdo de la infancia. Ello es efecto del *all-pervading* [omnipenetrante] conocimiento del artista moderno (historicismo, noción del arte como actividad suficiente *per se*, individualismo) que le hace vivir desde los dieciséis años en un estado de eficiencia —es decir, en

²⁰⁴ E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 286. Conrad Hyers ha llamado la atención sobre la decadencia progresiva de la risa en función de la evolución vital del hombre: en primer lugar, «*the laughter of paradise*» corresponde a la infancia; luego vendría «*the laughter of Paradise lost*», propia de la adolescencia, en la que se produce una degradación del humor (perdida la inocencia infantil, esta risa queda reducida al principio del placer por el que se liberan las tensiones generadas por las fuerzas contradictorias que someten al adolescente: de un lado, las reminiscencias de la niñez, con su libertad y su capacidad de asombro, y del otro, la asimilación cultural, la inhibición y los designios de lo serio); por último, «*the laughter of Paradise regained*», la cual es atributo sólo del hombre maduro que ha alcanzado un grado superior de re-armonización espiritual (he aquí el caso del humorista). Vid. C. Hyers, en *The Spirituality of Comedy: Comic heroism in a tragic world* (New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 1996), pp. 85-94.

²⁰⁵ E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», *op. cit.*, p. 293.

²⁰⁶ «Lo que ahora deseamos —pronunció Tzara en 1922— es la *espontaneidad*. No porque sea más bella o mejor que otra cosa. Sino porque todo lo que brota libremente de nosotros mismos, sin la intervención de ideas especulativas, nos representa»; T. Tzara: «Conferencia sobre Dadá», en X. González Gómez: *op. cit.*, p. 90.

²⁰⁷ Vid. E. Chicharro: *Música celestial...*, pp. 180-183.

un estado ya no propicio a la asimilación, ya no ingenuo. Y en arte sólo se expresa bien lo que fue asimilado ingenuamente. No les queda a los artistas más que volverse hacia la época en que no eran artistas e inspirarse en ella, y esta época es la infancia²⁰⁸.

El hombre adulto ha roto sus lazos sagrados. Su egoísmo escéptico y su pesimismo de realidad le han hecho perder aquel antiguo entusiasmo, aquella fascinación ebria. El tiempo pronunciadamente curvado de los juegos infantiles se ha vuelto lineal por efecto del trabajo, entendido éste no como autorrealización de la esencia humana, sino como actividad alienante y antiespiritual, dotada de un carácter servil y netamente mecánico. Expulsado del paraíso de su niñez, el hombre ha ingresado en la Historia, que es el tiempo del acontecer decisivo, el tiempo de la injusticia y de la muerte. Únicamente el poeta, quien en su regreso a la vida mítica permanece ligado a una voluntad de síntesis y de comprensión general, consigue eludir esta fatídica evolución²⁰⁹. Para él, la burla de la simpleza infantil pronto deviene admiración de la simplicidad, elogio teñido de una melancolía elegíaca. Debido a ello, el poeta nunca será conocido más que «por su viejo nombre melancólico y débil de “Niño”»²¹⁰. Claro está, los juegos de palabras a que continuamente propende la poética postista significan la constatación de dicho axioma. Del modo que sigue exhortaba Carlos Edmundo de Ory a desautomatizar la realidad, es decir, a poetizarla y alabar la grandeza que se oculta en los aspectos aparentemente banales y exigüos de la vida, según el modelo de la conciencia primitiva infantil:

Presta atención a las cosas insólitas
Nos visitan a veces extraños eventos
Experiencias valiosas poderes interiores
Para crecer enfoca lo no usual
por encima de lo ordinario y lo común
Desconocer lo que se conoce dudar
de lo conocido tener incertidumbre
Vincúlate a las cosas a la gente
con ojo nuevo mente diferente
Cambia y sé más tranquilo
más dulce aspira a ser niño²¹¹

²⁰⁸ C. Pavese: *El oficio de vivir...*, pp. 280-281.

²⁰⁹ Cfr. P. Mabilie: *op. cit.*, p. 67.

²¹⁰ E. Chicharro & C. E. de Ory: «El ciempiés de la poesía...», p. 40. Vid. C. E. de Ory: *Noches dantescas*, p. 5; y el artículo dedicado a la relación del arte con la infancia que aparecía bajo el epígrafe «Por el niño», en la revista *Postismo*, Madrid, 1945, p. 2.

²¹¹ C. E. de Ory: «Técnicas de la imaginación», de *Arte de la fuga o rig* (1973-1976), en *Energeia*, p. 223.

Con todo, esta visión trastocada de lo cotidiano, que propicia los misterios primigenios, no actúa en detrimento del componente lúdico de ese humor absurdo del que hacía gala el Postismo. Por el contrario, y esto es algo que supo muy bien Breton, el placer de disparatar abre de nuevo al hombre «el reino de lo misterioso que habitan los niños» a través del juego, aun «comenzando con el simple “juego de palabras”»²¹². Los juegos verbales suponen, pues, una iniciación a lo mágico.

De sobra es sabido que los niños, atraídos por los ritmos y las sonoridades, muestran una predisposición natural a estos juegos que, muy particularmente en el Postismo, constituyen la *técnica* de la que el poeta se sirve para activar la imaginación²¹³. En modo alguno debemos olvidar que el fundamento de dicha técnica, y pilar del Postismo programático, no es otro que el concepto de *euritmia*. En los poemas eurítmicos, en los que la emotividad alusiva prima sobre la intelectualidad de la designación, la función epicrítica del lenguaje, asociada a la *significación*, se relaja para dar paso a la función protopática, ligada a la *expresividad* y perteneciente a un nivel psíquico inferior, es decir, anterior y primitivo²¹⁴. Esta era la razón por la que Crespo concluía que «las repetidas aliteraciones, las comparaciones descabelladas y la mayor parte de los medios de que el poeta se sirve en la persecución de la euforia están íntimamente ligados a la psicología infantil»²¹⁵. Una vez el poeta ha redimido el lenguaje de ese entramado de nociones propio del uso ordinario, vuelve a experimentar el regocijo primitivo de los primeros juegos infantiles, una de cuyas manifestaciones más reveladoras es el calambur —íntimamente asociado a la alegría de vivir, según ha puesto de relieve Cazeneuve—²¹⁶. Esta figura metaplasmaica será utilizada profusamente por los postistas a través de metátesis gráficas, epéntesis, crasis léxicas, contracciones y derivaciones paradigmáticas, etc.:

²¹² A. Breton: *Antología del humor negro*, p. 117.

²¹³ Vid. E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», p. 281. Jacques Viquesnel ha realizado un experimento escolar con el fin de que los niños descubrieran el placer y la alegría de la creación a través de los juegos con el lenguaje propios del arte poético, demostrando así que la relación entre poesía e infancia es algo más que un lugar común. Sus resultados pueden verse en Jacques Viquesnel: *La Poésie est au coeur de l'enfant* (Condé-sur-Noireau: Charles Corlet et l'Association Amour-Humour et Poésie, 1986). Estas experiencias recuerdan las actividades conjuntas que Carlos Edmundo de Ory realizó con adolescentes en el A.P.O. y que constituyen en gran medida una aplicación experimental de los postulados postistas.

²¹⁴ Utilizo aquí la terminología de Raymond Ruyer (1902-1987) en su ensayo «L'expressivité», en *Revue de Métaphysique et de Morale*, nº 1-2, París, Enero-Junio de 1955, pp. 69-100. Vid. *infra* «3.3.3. Aproximación a una poética del juego».

²¹⁵ A. Crespo: «La poesía de Eduardo Chicharro», *Poesía, invención y metafísica*, p. 79.

²¹⁶ Vid. Jean Cazeneuve: *Du Calembour au mot d'esprit* (Monaco: Éditions du Rocher, 1996). En esta obra, su autor supera la negativa bergsoniana de la risa como arma de censura colectiva frente a las apariencias mecánicas de la vida. Si en el célebre *Le rire*, de Bergson, la risa que suscita lo cómico proviene de un «mal humor», las explicaciones de Cazeneuve parten del principio según el cual la risa y la sonrisa están estrechamente ligadas a la *joie de vivre*, antes que a una incierta reacción de defensa y de censura. Vid. *ibid.*, p. 11.

Serafín serafín será tu fin²¹⁷

Para mí
el páramo

Me digo
mendigo²¹⁸

¿Por qué son tan violentas
las violetas?

¿Por qué estamos unidos
en los nidos?

—Allo! Alondra
Amante de día diamante²¹⁹

Esta flor
Floresta
Esta estrella
Estrellesta²²⁰

Yo violo violines²²¹

La flor del olmo, ¿vístela? ¿Viste la ontina?²²²

de la presta digitadora arte²²³

ir de los tres al bor'de la legaña.
Albor de la legaña santa y pía²²⁴

como el Ruy
señor que es de la noche y de la rosa²²⁵

...del helecho / y en el hecho...²²⁶

²¹⁷ C. E. de Ory: «Botija para André Breton», *Metanoia*, p. 223.

²¹⁸ *Id.*: *Energeia*, p. 212.

²¹⁹ *Idem.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 213.

²²¹ *Idem.*

²²² E. Chicharro: *Música celestial*, p. 37.

²²³ *Ibid.*, p. 60.

²²⁴ *Ibid.*, p. 61.

²²⁵ *Ibid.*, p. 79.

²²⁶ *Ibid.*, p. 127.

También encontramos numerosos ejemplos de paranomasia y de otros juegos eufónicos afines, tales como el homoteleuton, la tmesis, etc.:

a la vez que doy ala a la alegría
[...] Si un llanto más y un día más consumo
soy fuego humano o a lo sumo humo²²⁷

blanquísima de la ola
[...] Oh la ilusión, el halo
[...] el poso
lento que deja el peso del reposo²²⁸

Y mañana los tres campearemos
en no se sabe cuál rincón rinconocido
He conocido a un amigo con quien vivo
Es una pesadilla tocas su alma naque
Es un sueño agitado tenerlo cerca mente
[...] almanaque es su alma que registra locuras²²⁹

La baba se me cae de estar en Babia²³⁰

Carlos yo te escribo trece trenes
trinos trece te estremece
y te envío mecedoras²³¹

Las abejas las orejas las agujas del orujo²³²

Muy je, muy ro, muy glí, muy fi, muy cosa²³³.

A la luz de estos y otros ejemplos, las creaciones postistas participan del *Witz* (a saber, la forma poética de la ironía romántica), ligado a la categoría de juego en cuanto que principio activo de la creación estética. Recordando de nuevo una cita de Jankélévitch, el *Witz* juega con las palabras «deformando caprichosamente su sentido, juntando lo distinto y separando lo idéntico; explota con virtuosismo los malentendidos de la paronimia, y para forjar sus retruécanos busca la sombra propicia de los homónimos»²³⁴.

²²⁷ C. E. de Ory: «Humo del alma», *Soneto vivo*, p. 65.

²²⁸ *Id.*: «Liras», *Poesía (1945-1969)*, p. 57.

²²⁹ *Id.*: «Poema escrito con el torso desnudo», *ibid.*, p. 84.

²³⁰ *Id.*: «Pantomima extática», *Soneto vivo*, p. 58.

²³¹ E. Chicharro: *Cartas de noche*, en *op. cit.*, p. 107.

²³² *Ibid.*, p. 127.

²³³ *Id.*: «XLVII», *La plurilingüe lengua*, en *op. cit.*, p. 79.

²³⁴ V. Jankélévitch: *La ironía*, p. 121.

El neologismo sería otro de los recursos de esta *ars combinatoria* que, saturada de reverberaciones humorísticas, cultivaron con predilección los postistas. En un artículo sobre la poesía de Ory, el poeta y crítico literario José Luis García Martín analiza y clasifica los numerosos neologismos repartidos en la obra del gaditano, entre los que el profesor de la Universidad de Oviedo destaca: *lluvio, águame, béstiame, palómame, caminantemente, humanoche, ojomírame*.... (aunque, en realidad, estos ejemplos se corresponden más bien con la metátesis o hipóstasis —los cinco primeros— y con las palabras de *portmanteau*)²³⁵. Un caso particular de neologismo lo constituye la denominada «jitanjáfora», nombre dado por Alfonso Reyes en 1929 a un texto lírico construido desde valores puramente fónicos y cuya invención se ha atribuido ocasionalmente al poeta cubano Mariano Brull (1891-1956), pero cuya *praxis* poética es antigua como la poesía misma. La jitanjáfora designa, pues, ciertos juegos verbales puramente sonoros, próximos a los cantos primitivos y a las canciones infantiles, según el modelo del paradigmático «Leyenda», poema del que Reyes toma prestada dicha expresión genérica:

Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alífera
alveola jitanjáfora
liris salumba salífera.
Olivia óleo olorife
alalai cánfora sandra
milingítara girófora
zumbra ulalindre calandra²³⁶.

También encontramos múltiples ejemplos en el negrismo afroantillano del también cubano Nicolás Guillén (1902-1989): «Mayombe-bombe-mayombé»; «Yoruba soy, soy lucumí, / mandinga, congo, carabalí»²³⁷. Tal como la ha definido el etnólogo y antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969), la jitanjáfora es «la forma poética del lenguaje mágico, la supervivencia literaria de las misteriosas expresiones de las liturgias y los conjuros hechicerescos, que todavía se mantienen vivas y pegadas a ciertos oídos por la arrebatadora fuerza hipnótica y emotiva de sus ritmos»²³⁸. Respecto a la poesía de Ory,

²³⁵ Vid. J. L. García Martín: «Textos lingüísticos creativos: la poesía de Carlos Edmundo de Ory», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 359, pp. 462-465.

²³⁶ Vid. Alfonso Reyes: «Las jitanjáforas», *La experiencia literaria*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, XIV (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 197.

²³⁷ Nicolás Guillén: «Sensemayá» y «Son número 6», en *Abre la muralla. Antología* (Tepic, México: Universidad Autónoma de Nayarit / Fundación Nicolás Guillén, 2003), pp. 33 y 35-37, respectivamente.

²³⁸ AA.VV.: *Miscelánea de estudios dedicados a Fernando Ortiz por sus discípulos, colegas y amigos, con ocasión de cumplirse sesenta años de la publicación de su primer impreso en Menorca en 1895*, Volumen 2

García Martín señala, entre otras: *desdesesperar, palómame, cuérponos, émeme...* A pesar de que estos ejemplos no son muy acertados, pues trántanse de expresiones derivativas en la línea de las anteriormente citadas, sí pueden citarse casos como los siguientes: *palentúlica, Cunchaluris, jalotis, paluchi, comarrumas, antrofálogos, salacularteno...*²³⁹ Abundan asimismo las jitanjáforas en los huidobristas *Poemas primitivos para ángeles*, de Jesús Juan Garcés (1917-1983), publicados todos ellos en *La Cerbatana* y basados precisamente en este recurso sonoro. Según rezan los versos de su «Canto décimo», rematados con una onomatopeya ultraísta-futurista:

(LORE, el ángel del ruido)

Loré Loré Loré

atanchande
efeté efeté

aclautiflarliflé
Loré Loré veni veni
alifaré
¡RRUMMMMMMMMMMM!²⁴⁰

Es importante columbrar la dimensión mágica en la que constantemente inciden estos juegos neobarrocos de la poesía postista (a menudo desencadenados por la paranomasia, figura central y piedra de toque de su estilo²⁴¹), dimensión cuyo valor fue elogiado por uno de los precursores más destacado del ismo madrileño y acreditada voz de la Modernidad:

¡Qué agradable es que existan palabras y sonidos! Palabras y sonidos, ¿no son acaso arcos iris y puentes de ilusión tendidos entre seres eternamente separados?

(La Habana: Sociedad Económica de Amigos del País, 1956), p. 796. Sobre el tema de la jitanjáfora, *vid.* Carlos Bousoño: *El irracionalismo poético...*, pp. 41-47; y especialmente a propósito del juego, Javier Eguren: *Aspectos lúdicos del lenguaje. La jitanjáfora, problema lingüístico* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Univ. de Valladolid, 1987).

²³⁹ C. E. de Ory: «Poemas de colores» (1948), *Metanoia*, pp. 141-143.

²⁴⁰ Jesús Juan Garcés: «Canto décimo», *Poemas primitivos para ángeles*, sección «Liricoteca» de *La Cerbatana*, p. 9. *Vid. ibid.*, pp. 8-9.

²⁴¹ Para García-Page Sánchez, «la paranomasia puede desencadenar sin más un juego verbal, provocar la ruptura de una expresión fija, alterar la secuencia repetitiva que funciona como elemento de cierre del texto o dar lugar a una nueva acuñación léxica»; *vid.* Mario García-Page Sánchez: «¿Una continuidad en el Postismo?», en *La lengua poética de Gloria Fuertes*, Tesis (Madrid: Univ. Complutense de Madrid, 1988), p. 574.

[...] Nombres y sonidos, ¿no han sido regalados a las cosas para que el hombre se recree en ellas? El hablar, ¿no es una dulce locura? Al hablar, el hombre baila por encima de todas las cosas.

¡Qué dulce son todo hablar y todas las mentiras de los sonidos! Los sonidos hacen bailar nuestro amor sobre arcos iris multicolores²⁴².

La dimensión expresiva adquiere aquí un componente físico que también ha sido señalado por el citado filósofo Raymond Ruyer²⁴³. Esta supremacía de la emoción sobre la designación equivale al predominio de la subjetividad sobre el principio de realidad objetiva y constituye la clave fundamental del mito arcaico encarnado por el poeta-mago, al utilizar éste su cuerpo como instrumento de conjuro²⁴⁴. En tal sentido, el alto grado de experimentación formal de las composiciones postistas, la trasgresión sistemática de los significados semánticos y la habitual ausencia de pausas gráficas requieren a menudo una lectura especialmente expresiva que permita captar todas sus posibilidades rítmicas y sonoras. Ello favorece el énfasis y las inflexiones de voz propias del lenguaje cantado de los primitivos, a modo de reminiscencias de la gesticulación. Dichos ingredientes están indisolublemente asociados al concepto steineriano de *euritmia* en cuanto que expresión de la *humanidad total* propia de las lenguas primigenias en las que, opuestamente a las actuales lenguas civilizadas, la exteriorización era como un canto vivamente acompañado por los movimientos de las extremidades²⁴⁵. Incluso Freud vislumbrará más tarde la importancia y utilidad de la mímica representativa en los diversos dominios de la estética²⁴⁶. Pero será August W. Schlegel quien en un texto de 1801-1802 vinculó más claramente la poesía, en cuanto que medio de expresión artística natural del ser humano, con la regresión vivificadora a un estadio en que la palabra, el gesto y el movimiento corporal formaban aparecían recíprocamente determinadas, antes de que la

²⁴² Fr. Nietzsche: *Así habló Zarathustra*, p. 245.

²⁴³ R. Ruyer: *art. cit.*, p. 70.

²⁴⁴ Cfr. J. P. Sartre: *Bosquejo...*, p. 100.

²⁴⁵ Vid. R. Steiner: *Euritmia...*, pp. 11-12. Extrañamente, esta expresividad del habla (el énfasis, la gestualidad, las inflexiones de voz, etc.) la interpreta Savinio desde un enfoque negativo; vid. A. Savinio: *op. cit.*, s. v. «Énfasis». Sobre el concepto de euritmia, vid. *supra* «2.2.6.2. Música y euritmia». A mi juicio, la Antroposofía de Rudolf Steiner, vital en la concepción del Postismo, se inspiró en las corrientes espiritualistas inscritas en el sistema filosófico del Idealismo alemán, tales como la Biosofía del ya citado Ignaz Paul Vitalis Troxler (discípulo entusiasta de Schelling —y finalmente su rival— en la Universidad de Jena), cuya metafísica partía de un anhelo de *armonización del ser total* del hombre en torno a un *centro profundo* que nosotros, siguiendo la terminología de Breton, hemos dado en llamar «sí mismo». Cfr. A. Béguin: «Metafísica del sueño», *El alma romántica...*, pp. 121-135. Para Troxler, la vida es el fundamento universal y originario en el que se unifican las dualidades del intelecto, de ahí su Biosofía o Sabiduría de la vida. Vid. Ignaz Paul Vital Troxler: *Elemente Der Biosophie; Ueber Das Leben Und Sein Problem; Ueber Philosophie Prinzip, Natur, Und Studium (1808)* (Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2010).

²⁴⁶ S. Freud: *El chiste...*, p. 195.

sobreacumulación cultural desligara artificialmente el lenguaje de sus correlaciones mímico-cinéticas:

Con frecuencia se remarcó que el salvaje no habla solo con palabras y sonidos, o con gestos, sino con todo el cuerpo, con brazos y piernas. Esta participación del resto del cuerpo en el lenguaje de la boca en virtud de la determinación recíproca de todo el organismo no cesa nunca por completo. Y si lo hace y la costumbre precibe la apatía del resto del cuerpo en el hablar, entonces se llegó a la cima de lo no natural y de la falta de vida²⁴⁷.

Muchos vanguardistas —y los postistas no fueron en este sentido una excepción— trataron de vivificar el lenguaje acompañando la expresión sonora de la sensación con todo tipo de movimientos corporales anímicos. Así por ejemplo, de este componente gestual, mímico y cinético del «primitivismo» postista (basado en la superioridad del espíritu por la emoción) dan cuenta las lecturas improvisadas que los miembros prioritarios del grupo madrileño, como abandonados al libre fluir de la imaginación, acostumbraban a escenificar en el estudio de Chicharro²⁴⁸. A imitación de los cuáqueros del siglo XVII, quienes durante sus reuniones experimentaban unos característicos temblores corporales como consecuencia de la exaltación de la vivencia religiosa (la expresión inglesa de la que se deriva el sustantivo «cuáquero» no es otra que el verbo *to quake*, que significa «temblar»)²⁴⁹; o mejor, remedando a los coribantes (sacerdotes de Cibeles, diosa de la Madre Tierra) cuando poseídos por la manía exteriorizaban con movimientos caóticos el furor que internamente les embargaba, «[oyendo] sólo aquel canto vivo que procede de la divinidad que los tiene dominados y [acompañando] ese canto con movimientos y poemas, sin interesarse por los otros»²⁵⁰, aquellos movimientos convulsos y exaltados con que un *inspirado* Ory —según testigos presenciales— acompañaba sus recitaciones «pueden servir de prueba —parafraseando a Marsilio Ficino— de que, allí donde [sus] escritos los expresan, [estaba] inspirado por [el *divino furor* (sin el cual nunca ha habido un hombre verdaderamente grande)] y arrebatado por él hasta lo más hondo»²⁵¹. Dichos movimientos

²⁴⁷ A. W. Schlegel: *Lecciones sobre la literatura y el arte* (1801-1802), en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *El absoluto literario...*, p. 433.

²⁴⁸ «Nupcias Postistas» era el nombre con que el grupo denominaba estas ceremonias lírico-festivas en las que se gestaron muchas de las ideas postistas. Cfr. J. Pont: *El Postismo...*, pp. 60 y 71.

²⁴⁹ Vid. Giovanni Filoramo (ed.): *Diccionario Akal de las religiones* (Madrid: Akal, 2001), s. v. «Quáqueros».

²⁵⁰ Platón: *Ion*, 536 c, p. 40.

²⁵¹ M. Ficino: *Sobre el furor divino...*, p. 9. Vid. *supra* «2.2.8.1. Misterio e inspiración»; e *infra* «3.2.5. Poesía y entusiasmo».

excitados podrían equivaler en este caso a la descarga súbita de energía psíquica cuya superabundancia suele ser propiciada por experiencias colectivas tales como la fiesta y el juego; si bien, paradójicamente, la vivencia individual del enfrentamiento con lo invisible y con la nada supone la apertura de una brecha en la vida colectiva²⁵². Carlos E. de Ory aludía implícitamente a esta doble dimensión (individual y colectiva) en un poema de 1946 elocuentemente titulado «Un temblor pavoroso»:

Cuando canto
sufro un temblor pequeño pavoroso
La carne es la que tiembla el alma no
De recantar te gastas vas hiriéndote
Mas sin embargo canto para los que
salís indemnes de este sacrificio
sacudidos de encanto y de pereza²⁵³

Esta especie de trance extático remite a la *extrema agudeza* de ciertos sentidos que el artista suele manifestar, es decir, a un peculiar *estado explosivo* de la sensibilidad creadora en el que tiende a darse una suerte de automatismo muscular bajo el intenso impulso de estímulos internos (imágenes, pensamientos, deseos) que están en la base del histrionismo dinosíaco o frenesí báquico. Es entonces cuando, según Nietzsche, se produce «una necesidad como de librarse de sí mismo mediante señas y gestos», «desembarazarse de la exuberancia de la tensión interior por medio de toda clase de trabajo muscular y de movilidad» (14 [170])²⁵⁴.

²⁵² Vid. J. Duvignaud: *El Juego del juego*, p. 54.

²⁵³ C. E. de Ory: *Poesía abierta*, p. 28.

²⁵⁴ Fr. Nietzsche: *Fragmentos póstumos*, p. 216. Por lo demás, esta correspondencia entre los movimientos incontrolados del cuerpo y la experiencia extática puede ilustrarse a partir del homónimo «neuma». En una de sus acepciones, esta palabra remite a los movimientos de cabeza y, por extensión, al sentimiento expresado mediante gestos, señas o alguna interjección de sentido imperfecto (*νεῦμα*). Por otra parte, su otra etimología (*πνεῦμα*) remite al «soplo», «aliento» o, más exactamente, «espíritu vital», compuesto por una sustancia sutilísima de vapores o aires animales que, según la pneumatología (antaño una más de las ramas que comprendían los estudios filosóficos y teológicos) alentaban los movimientos del alma. Más tarde, y ya en un sentido general, el término «pneuma» es empleado en el lenguaje musical con el significado de «curva melódica». Así pues, el movimiento físico-gestual y el énfasis eurítmico del canto componen dos aspectos originariamente imbricados que, a su vez, remiten a la relación entre pensamiento y emoción, es decir, entre el pneuma psíquico o animal —asociado al cerebro— y el pneuma vital —ligado al corazón—, «espíritus» que en el sistema galénico explicaban tanto el pensamiento como también las sensaciones, los impulsos y los movimientos. Debe advertirse que por «espíritu» entendemos aquí la *copula animae cum corpore*. Según nos informan Klibansky y compañía, «la teoría antropológica vigente durante el Renacimiento sostenía que los dos componentes básicos de la naturaleza del hombre, el “corpus” y la “anima”, estaban ligados por un tercer elemento, descrito como “medium”, “vinculum” o “copula” entre los otros dos. Era éste el “spiritus”, que se imaginaba como un fluido sutilísimo generado por la sangre, o aun contenido en ésta, pero sólo actuante en el cerebro»; vid. R. Klibansky, E. Panofsky & Fritz Saxl: «La melancolía poética en la poesía postmedieval», *Saturno y la melancolía*, p. 259.

De vuelta al plano estrictamente textual, como decíamos, tales movimientos súbitos del espíritu sacudido por la manía se traducen por un sinnúmero de barroquismos de estilo: altibajos rítmicos y arrítmicos, disrupción sintáctica, asociaciones imprevistas..., amén de una larga serie de recursos de orden fonético que rozan «el monstruosismo, el desequilibrio y la desintegración»²⁵⁵. Concretamente en el Postismo, es su humor grotesco y pánico lo que fundamenta estas distorsiones formales y conceptuales, tal como puede comprobarse en el paradigmático *Doblo hablo* (1945-1948), de Carlos Edmundo de Ory, influido por las palabras en libertad del Futurismo y por los ejercicios lúdicos del Dadá y del Surrealismo²⁵⁶. Ello parece confirmar la premisa de Jean Brun, para quien los juegos de palabras y los juegos corporales nos abren a permutaciones de todo tipo y a vertiginosas metematomosis²⁵⁷.

A colación de este monstruosismo experimental, en 1925 Ortega y Gasset dio por sentado el regreso de la flauta mágica de Pan como símbolo del arte nuevo. Un lustro y medio antes, en 1918, Apollinaire escribía: «Escuchad cómo renacen los oráculos que habían cesado/ El gran Pan ha resucitado»²⁵⁸. Por definición, esta grotesca deidad (tradicionalmente representada con rostro y pezuñas de macho cabrío) se contrapone a la figura de Apolo (dios de la belleza ordenada y armoniosa, patrón de la música, la poesía y las Bellas Artes). Obviamente, la preferencia de los postistas es más que clara al respecto, a la luz de su poco convencional poética: «Pan, no Apolo. Vamos a poner en lucha a Pan y a Apolo. [...] Moratín nos pintó el triunfo de Apolo sobre los pedantes. Esperamos al poeta que nos demuestre hasta la amargura cómo Pan ha de derrotar al dios bello por protector, como tal proclamado de los falsos poetas»²⁵⁹.

En principio, el cultivo de formas clásicas sugeriría la existencia de una vertiente apolínea en el seno del Postismo; mas este juego con las formas poéticas bellas no favorece la inteligibilidad de la poesía postista, sino que, por el contrario, destaca su contraste con la desmesura y el caos de la materia representada, acentuando así el monstruosismo de un humor que suma a la lucidez de las formas la opacidad del contrasentido, del disparate y

²⁵⁵ E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 286. Cfr. J. Pont: *El Postismo...*, p. 113.

²⁵⁶ Vid. M. I. Navas Ocaña: *El Postismo*, p. 55; E. Chicharro: «Solapa para *Doblo Hablo*», en C. E. de Ory: *Energieia*, pp. 62 et seq.; y J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 159.

²⁵⁷ Vid. Jean Brun: «Analogie et Anatomie. Le Verbe et la Chair dans le symbolisme et le surréalisme», en AA. VV.: *Surrealismo e Simbolismo* (Roma: Cedam, 1965), p. 49.

²⁵⁸ G. Apollinaire: «Canto del horizonte en Champagne», *Caligramas*, p. 218. Vid. J. Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*, p. 51.

²⁵⁹ E. Chicharro & C. E. de Ory: «El ciempiés de la poesía...», en *La Estafeta Literaria*, p. 40. Cfr. M. I. Navas Ocaña: *El Postismo*, p. 55.

del absurdo, ingredientes ligados a la inversión de valores que los postistas acometieron bajo la premisa de la libertad estética (verdadero consuelo metafísico de los poetas). En el manifiesto de 1946 encontramos la siguiente proclama:

queremos ser libres; libres totalmente; hasta hacer culto del Disparate; hasta desterrar la sensatez aparente de lo convencional; encontrar la Belleza del desequilibrio de formas y valores; estudiar los arcanos de la producción artística y literaria de los mensajes, plásticas y pinturas mesiánicas, así como el secreto del arte de los enajenados, los niños y los salvajes²⁶⁰.

El poeta apolíneo, plenamente dominador de la forma pero con una imaginación más discreta y un tono más frío, se opone al derroche de sentimiento y a la profusa imaginación del poeta dionisiaco, aunque ambos están llamados a igualarse en toda alta poesía. De hecho, según refiere Walter Burkett, existe un profundo vínculo entre ambos dioses contrapuestos (Dionisos y Apolo), sobre todo si pensamos que los ritos dionisiacos se incorporaron al culto de este último en el mítico santuario de Delfos²⁶¹. Así pues, la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco no se basa en una incompatibilidad de contraste, a diferencia de lo que ocurre entre lo apolíneo y la monstruosidad de las formas pánicas, estas las cuales sólo parecen querer aliarse con el elemento dionisiaco en su rechazo de la belleza apolínea tradicional²⁶². Es cierto, sin embargo, que entre estas dos deidades media una oposición relativa, a saber, aquella que concierne al contraste entre los regímenes diurno y nocturno de la imaginación simbólica: «And Pan by noon and Bacchus by night», reza un conocido verso de Algernon Charles Swinburne (1837-1909) perteneciente a la

²⁶⁰ E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 293.

²⁶¹ Vid. Walter Burkett: *Greek religion* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), p. 224; citado por P. Berger: *Risa redentora...*, pp. 45-46.

²⁶² Como es sabido, Pan aparece representado como el portador de una flauta cuyo sonido incita al frenesí báquico, lo que inevitablemente lo vincula a Dionisos, el dios frenético por excelencia. Además, según algunas tradiciones, el preceptor y leal compañero de Dionisos, el dios menor Sileno, era hijo de Pan. En los dramas satíricos, los actores que integraban los coros iban disfrazados de Silenos, con sus característicos rasgos grotescos: nariz chata, ojos saltones, desmesurado miembro viril... Partiendo de este dato, y teniendo en cuenta que los silenos —según las creencias de la época— formaban parte del cortejo de Dionisos, podemos dar validez a la hipótesis ampliamente extendida de que la comedia hunde sus raíces más profundas en los orígenes del culto a Dionisos; vid. Bernhard Greiner: *Die Komoedie* (Tubinga: Francke, 1992), pp. 25-26, citado por P. Berger: *op. cit.*, p. 45. De hecho, la palabra «comedia» procede del griego *komodia*, en referencia al canto del *komos*, que a su vez significaba «fiesta», pero que también aludía en su sentido original —nos dice Berger— a la multitud enardecida que participaba en los ritos dionisiacos; vid. *ibid.*, pp. 45-46. Por otro lado, en *El banquete* de Platón, el personaje Alcibiades compara al ironista Sócrates con la extravagante figura de un Sileno, así como con el sátiro Marsias (también llamado «sileno» por Heródoto), quien desafió a Apolo a una competición musical; vid. Platón: *El banquete* (Madrid: Alianza, 2005), 215b-c, pp. 129 *et seq.* Sobre esta supuesta semejanza de Sócrates con la figura de un sileno, vid. Jenofonte: *Banquete*, precedido de *Apología* y seguido de *Recuerdos de Sócrates* (Madrid: Alianza, 2009), 4.19, p. 93. Así pues, comedia, monstruosidad e ironía se alinean con lo dionisiaco en su oposición a la belleza racional apolínea.

tragedia *Atalanta en Calidón* (1865)²⁶³. Recordemos que, en este sentido, la poesía romántica nunca fue netamente dionisiaca ni pretendía serlo, del mismo modo que la poesía surrealista raramente lo es. En Novalis, por ejemplo, todo cuanto es involuntario debe volverse voluntario, del mismo modo que el espíritu por instinto de la naturaleza debe devenir —por reflexión y por arte— espíritu de la razón²⁶⁴. Precisamente, es el sustrato irónico de la sensibilidad romántica lo que permite aquel *juego con la embriaguez* que Nietzsche explicaba en relación con el poeta dionisiaco:

es algo similar a lo que ocurre cuando se sueña y a la vez se barrunta que el sueño es sueño. De igual modo, el servidor de Dioniso tiene que estar embriagado y, a la vez, estar al acecho detrás de sí mismo como observador. No en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en la combinación de ambos se muestra el artista dionisiaco²⁶⁵.

He aquí formulado uno de los comportamientos psicológicos del poeta romántico cuando el desdoblamiento de su conciencia, precisamente porque se vuelve reflexiva, le preserva del riesgo de su propio entusiasmo. De no ser por esta *subjetividad de la subjetividad*, el poeta se abandonaría a la pura embriaguez; pero he aquí que la conciencia de la irrealidad de su arte —que sin embargo él vive de un modo intenso— le permite, por un lado, controlar la materia con la que trabaja y, por otro, hacer poética la vida misma. El poeta romántico poetiza su yo, pero nunca se convierte en el objeto pasivo de su propio poetizar.

Del mismo modo, el Surrealismo introdujo elementos de sistematicidad en los procesos creativos imaginarios, conjugando método e inspiración²⁶⁶. Análogamente, la «locura inventada» del Postismo remitía en última instancia a esta índole crepuscular que, si bien toma de la esfera nocturna del inconsciente aquella fuerza y aquella inspiración propias de su confuso balbuceo, lo hace a partir de técnicas conscientemente seleccionadas con que el poeta apela, para salvarse en última instancia de un perpetuo extravío en las sombras enfermizas de la noche, no ya al dios solar de la razón, sino a la claridad burlesca

²⁶³ Vid. Algernon Charles Swinburne: «Chorus from “Atalanta”», en *Swinburne's Collected Poetical Works*, Vol. 2 (London: William Heinemann, 1924), pp. 249-250.

²⁶⁴ Vid. R. Huch: «Apollon et Dionysos», en *Les Romantiques allemands*, p. 94.

²⁶⁵ Fr. Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, p. 247.

²⁶⁶ En una interesante reflexión de Salvador Dalí encontramos el siguiente aserto: «Si és veritat, però, que el fet de passar de la línia és una forma d'impetuositat que significa sempre un començament d'embriaguesa, de confusió i de debilitat, també és veritat que hi ha una mena de passió que consisteix precisament en la paciència del no passar de la línia, i que aquesta passió en l'equilibri, és una passió forta, enemiga de tota embriaguesa»; S. Dalí: «Reflexions» (1927), en P. Ilie (ed.): *Documents of the spanish vanguard*, p. 263.

y ensoñadora de un mediodía pánico²⁶⁷. Con todo, ello no obsta al hecho de que Dionisos (dios de la embriaguez y del entusiasmo) y Pan (representación de las fuerzas vitalistas y silvestres de la Naturaleza) compongan el emblema doble de la estética postista, en cuyas saturnales subyacen los elementos cómicos y trágicos de un antirrealismo exaltado²⁶⁸. Si bien, la contrafactura bufa del garcilasismo apolíneo que realizaron los postistas por medio del humor, las mixtificaciones y las deformaciones verbales hacen del grotesco su particular santo y seña: «Un Apolo pelado al rape vale más», sentencia un verso de Ory²⁶⁹. En otro poema, Ory opone explícita y tácitamente al dios Apolo figuras míticas procedentes de diversas tradiciones mágico-religiosas (jainismo, chamanismo, hinduismo...), entre las que destacamos las tácitas referencias a Príapo y a Pan, o la mención más explícita de Dionisos:

Odio a Apolo nunca itifálico
y la ortodoxia grecorromana
Vestido de andrajos rezumo
Por la boca espuma pítica
Mi cama es la tierra salvaje
y mis cabellos hierba verde
Danza de Shiva Dionisos²⁷⁰

Por su agreste y monstruoso aspecto, Pan suscitaba la risa de los demás dioses a la vez que horrorizaba al hombre. Dicha deidad enlaza a la perfección con la tesis formulada por el crítico alemán Wolfgang Kayser (1906-1960) sobre *lo grotesco* como destrucción de

²⁶⁷ «Hay que detener los procesos intelectuales y dejarse llevar por el impulso pánico»; C. E. de Ory: «Introducción» a *Energeia*, p. 19.

²⁶⁸ El origen del nombre de Dionisos podría ser humorístico, si nos atenemos al *Crátilo* de Platón, en el que Hermógenes interroga a Sócrates acerca de Dioniso y Afrodita: «la forma en que han sido puestos los nombres de estos dioses —responde el maestro— tiene su lado serio y su lado divertido. El serio pregúntaselo a otros, pero nada me impide que te explique el divertido, pues también los dioses tienen sentido del humor»; *vid.* Platón: *Crátilo*, precedido de *Apología de Sócrates* y *Menón* (Alianza, 2010), pp. 166 *et seq.* Asimismo, Sócrates llama al dios Pan «el áspero y trágico, ya que es ahí, en el mundo de la tragedia, donde tienen lugar la mayor parte de los mitos y falsedades»; de hecho, el adjetivo *trágicos* significa también «caprino». *Vid. ibid.*, p. 170. Tal como señalamos en su momento, la representación de tragedias griegas en el teatro de Dionisio situado al pie de la Acrópolis se intercalaba con la celebración de los llamados «juegos de sátiros», en los que precisamente se parodiaba a los héroes trágicos. Tragedia y comedia parecen tener un origen común en la cultura antigua europea. *Vid. supra* «1.5. De la ironía romántica a la ironía superior: el humorismo». Como es bien sabido, los sátiros formaban el cortejo dionisiaco y, por sus atributos caprinos y su carácter, muchas veces son también asociados al dios Pan. Sobre el acercamiento mítico y de culto que se produce a partir del año 490 a. C. entre ambos dioses (Dionisio y Pan), *vid.* Silvia Porres Caballero: «La dionisización del dios Pan», en *Synthesis*, n° 19, Universidad Nacional de La Plata (Argentina), 2012, pp. 63-82.

²⁶⁹ C. E. de Ory: «Necesidad poética», en *Poesía abierta*, p. 65.

²⁷⁰ *Id.*: *Energeia*, p. 191.

la realidad, siendo su efecto una mezcla de risa y horror²⁷¹. Efectivamente, en el monstruosismo postista confluyen el terror numinoso y la alegría pánica, esta la cual es, con todo, el elemento dominante. La risa renueva la alegría de ser cuerpo y está por ello en íntima conexión con la sensibilidad arcaica y con las imágenes grotescas de la Edad Media²⁷². Además, la exaltación de Pan (originalmente una divinidad pastoril) es correlativa —aun en un plano meramente teórico— al elogio de la vida campestre correlativo al mito de la Edad de Oro, ambos presentes en el ideario postista²⁷³. No es casual, por tanto, que el Postismo fuera el más claro precursor del Movimiento Pánico fundado en 1962 por el melillense Fernando Arrabal, el chileno Alejandro Jodorowsky y el francés de origen polaco Roland Topos (1938-1997), cuyas fuentes de inspiración son las antiguas saturnales, la síntesis erótico-tanatográfica de antiguos ritos, la invocación de lo primitivo por medio de la liberación libidinosa y la exploración de las zonas oscuras de la psique, aunque jamás a riesgo de su halo lúdico y humorístico²⁷⁴.

Juego y humor, he aquí los dos resortes fundamentales de la poética postista. Ambos principios se imbrican orgánicamente en las obras del ismo español conformando una *síntesis* estética, si bien se corresponden a momentos distintos en el orden de la *sucesión*: el juego, perteneciente a un estadio primitivo de la conciencia, es anterior al humor en cuanto que fenómeno de la reflexión y de la concepción analítica del mundo. Jugando, el niño vive enteramente su libertad. Por el contrario, el humor se basa en la transgresión de normas y pautas —tanto de comportamiento como de pensamiento— por la que presuponemos que la coerción cultural ha sido ya ejercida sobre el hombre: el humor

²⁷¹ Según Kayser, «la risa que nos causan las deformaciones y los descoyuntamientos va siempre mezclada con cierto horror. El sentimiento que lo grotesco nos inspira no es el miedo a la muerte, sino el temor a la vida, y la creación artística es aquí como un intento de conjurar y exorcizar lo demoníaco-abismal»; W. Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 615. Según el ideólogo del Surrealismo, también esta síntesis emocional se corresponde con el efecto que produce en el espíritu la conciencia del azar objetivo: «Es imposible que dicho espíritu no obtenga de esta conjunción [de deseo y realidad] un sentimiento de felicidad y de inquietud extraordinarios, una mezcla de terror y de alegría pánicos» (*sic*); A. Breton: *El Amor loco*, p. 53.

²⁷² *Vid. infra* «3.1.1. Rabelais y el humor carnavalesco en el Postismo».

²⁷³ Como contraste, la «vuelta al origen» que postularía el Surrealismo en ningún caso implicó un abandono de la ciudad como espacio predilecto, ya que se trataba de un movimiento profundamente cosmopolita. Tal como ha señalado Michel Carrouges a propósito del azar objetivo: «Le type de rencontres qu'il présente n'aurait pas de place dans la structure des petites villes et de la vie agricole, il résulte de la structure immense et labyrinthique des capitales»; M. Carrouges: «Le hasard objectif», en F. Alquié (dir.) : *Entretiens...*, p. 272. En tal sentido, la vuelta a la Naturaleza que promocionó el Postismo contradice el carácter urbanita del poeta de vanguardia, *flâneur* de la ciudad moderna: cazador de lo maravilloso (Surrealismo, con epicentro en París), fanático del progreso tecnológico-industrial (Futurismo, en Milán), linchador insaciable de la mediocridad burguesa (Dadá, en Zúrich o Berlín), urbanita plácido y jocoso («ruísmo» de Pepín Bello, en Madrid). Sobre este último, *vid.* José Antonio Martín Otín: *La desesperación del té (27 veces Pepín Bello)* (Valencia: Pre-Textos, 2008), p. 298.

²⁷⁴ *Cfr.* J. D. Parra: *Místicos y heterodoxos*, p. 24.

es, por tanto, el medio a través del cual éste pretende reconquistar su capacidad de acción soberana²⁷⁵. Por ello, el humorista hace gala de un *carácter sublime*, mientras que en el niño se manifiesta más comúnmente la *gracia*, según la natural adecuación de su alma a la vida genuina. El niño, poseedor de un *alma bella*, libre de constricciones internas o externas, no necesita de aquella grandeza espiritual que únicamente corresponde al hombre que ha sabido redescubrir su infancia a fuerza de vencer todas las constricciones. Así pues, es en esta superioridad moral del hombre donde se manifiesta su *dignidad*, posterior siempre a la aparición de la falta²⁷⁶. En definitiva, el poeta moderno pretende regresar al origen y volver a ser Naturaleza porque hace tiempo que dejó de ser Naturaleza:

Nuestro modo de conmovernos ante la naturaleza —decía Schiller— se parece a la sensación que el enfermo tiene de la salud [...] Así como la naturaleza fue poco a poco desapareciendo de la vida humana en cuanto *experiencia* y en cuanto

²⁷⁵ Cfr. S. Freud: *El chiste...*, p. 242.

²⁷⁶ Cfr. Fr. Schiller: *Sobre la Gracia y la Dignidad*, p. 47. Permítasenos explicar que la dignidad consiste en la expresión del espíritu que domina sobre el instinto (es decir, sobre el sentimiento, sobre lo sensible), mientras que la *gracia* (expresión del alma bella) se define como la *libre* adecuación —y sin esfuerzo— del propio sentimiento a la razón moral: en la medida en que en un mismo individuo coinciden ley natural y ley moral, toda coerción desaparece. El dadaísta Hugo Ball apreciaba la gracia (asimilada a la creatividad) por encima de la dignidad —según este autor, más propia del carácter alemán—, esta la cual pone el acento sobre la voluntad: «La gracia es el auténtico elemento vital de las naturalezas creativas. Tal vez la creatividad misma no sea más que una gracia. [...] La falta de gracia vuelve a las personas amargadas y descontentadizas. Vitalidad y gracia son casi idénticas. [...] Confrontar a cada instante los acontecimientos ásperos y difíciles de aceptar con la ilusión: éste es el triunfo de la gracia»; H. Ball: *La huida del tiempo...*, p. 154. Por su parte, André Breton realizará su propio elogio del *alma bella* en la carta con que se cierra *L'Amour fou* (1937), dirigida a la joven adolescente Écusette de Noireuil: «Si he amado en ti la realización de la necesidad natural, es en la medida exacta en que tu persona se ha fundido con lo que era para mí la necesidad humana, la necesidad *lógica* [sic], y en que *la conciliación de estas dos necesidades me ha parecido siempre la única maravilla al alcance del hombre*» (el último subrayado es nuestro); A. Breton: *op. cit.*, p. 133. Téngase en cuenta que Hegel identificó el alma bella con la subjetividad ensimismada del sujeto de la moralidad (atribuida al Romanticismo) y, por tanto, también con la de aquella *hermosa alma muriendo de hastío* de la ironía schlegeliana; *vid. supra* «1.1.3. Hegel y la ironía romántica». En este sentido, y por más que Breton encontrara en lo moral sus mayores motivos de exaltación, la consideración del alma bella por parte de éste se encontraba necesariamente con la del almán, quien la acusaba de locura por creer hallar lo absoluto en el fondo de sí misma; *cfr.* F. Alquié: *Filosofía del Surrealismo*, p. 51. Recordaré que, según Schiller, el ideal no puede surgir propiamente de la materia, y para que aquel se manifieste es necesario un momento de tránsito, un pasaje intermedio que participe de ambos principios y que impulse la conciencia de la materia hacia el ideal. En Solger, este *trânsitus* no es otro que el Arte, del mismo modo que en Schiller lo era el impulso de juego (de juego estético). No obstante, tal impulso de juego no se agota ni se estanca en el mero tránsito, constituyendo, en cambio, el verdadero fin del hombre: materia (en tanto origen de la determinación natural) y forma (en tanto objeto de una determinación ideal) detentan ya una función mediata, en cuanto que meros instrumentos del impulso lúdico llamado a unificar ambas esferas. Y bien, dicha síntesis sólo puede ser alcanzada por un alma bella en la que las exigencias morales dejan de aparecer sólo como órdenes (como coerciones del pensamiento sobre la naturaleza) para confundirse —concluyo con Schelling— «avec la nature même de notre âme pour former une seule réalité au fond de nous»; *ap.* R. Huch: *op. cit.*, p. 135. Esto explica que en el Surrealismo, al igual que en el Dadá y en el Postismo, el juego (como categoría) y la infancia (como ideal) estuvieran íntimamente ligados al mito de la Edad de Oro.

sujeto (sujeto que obra y siente), así la vemos surgir en el mundo de los poetas como *idea* y como *objeto*²⁷⁷.

Este mismo razonamiento será desarrollado por Georges Bataille en su ya citada ponencia de 1948 a propósito del Surrealismo:

lo que caracteriza al hombre moderno, y quizá particularmente al hombre surrealista, es que su retorno a lo primitivo está constreñido a la conciencia, y aún cuando apunte a encontrar en sí mismo los mecanismos del inconsciente, siempre tendrá conciencia de aquello a lo que apunta. En consecuencia, el hombre moderno está a la vez más próximo y más alejado²⁷⁸.

Sin olvidar la reflexión nostálgica que le incitó a descubrir un arte primitivo, es incapaz de sacudirse los conocimientos que ha ido acumulando para poder gozar su propia vida de un modo creativo y bajo el impulso de una espontaneidad pura y recobrada. Todo lo más, expresa su melancólico pesar en una reflexión *sentimental* y *transfigurante*²⁷⁹. Pero ello no significa que debamos renunciar, como Alberto Savinio, a toda esperanza de recobrar la unidad de la conciencia, la homogeneidad de nuestras ideas y representaciones, pues la separación es pensable en tanto se cree en la antigua unidad perdida: «ideal y decepción se complementan y se justifican mutuamente»²⁸⁰. Así pues, si el hombre moderno sólo puede ser consciente —advertía Bataille—, «únicamente hundiéndonos en la conciencia podemos intentar transgredir las dificultades del mundo actual»²⁸¹. Esto mismo coincide con la escritura automática como equivalente moderno de la inspiración. En ella el sujeto se disuelve para emerger una y mil veces como conciencia crítica-disociadora y, con todo, volver a disolverse en esa actividad creadora y unificadora que constituye el más importante valor del Surrealismo²⁸². La conclusión fundamental a la que llegamos es clara:

²⁷⁷ Fr. Schiller: *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, p. 85. Según este autor, el poeta «es naturaleza o la buscará; de lo uno resulta el poeta ingenuo [clásico], de lo otro el sentimental [romántico]»; *ibid.*, p. 90.

²⁷⁸ G. Bataille: «La religión surrealista», *La religión surrealista*, p. 42.

²⁷⁹ Vid. J. Starobinski: *Portrait de l'artiste...*, p. 19.

²⁸⁰ Vid. Alberto Ruy Sánchez: «Alberto Savinio: el arte de las distancias», *Con la literatura en el cuerpo* (Barcelona: Emecé, 2003), p. 49.

²⁸¹ G. Bataille : *op. cit.*, p. 52.

²⁸² «Para los antiguos —comenta Octavio Paz— el mundo existía con la misma plenitud que la conciencia y sus relaciones eran claras y naturales. Para nosotros su existencia asume la forma de disputa encarnizada: por una parte, el mundo se evapora y se convierte en imagen de la conciencia; por la otra, la conciencia es un reflejo del mundo. La empresa surrealista es un ataque contra el mundo moderno porque pretende suprimir la contienda entre sujeto y objeto. Heredero del romanticismo, se propone llevar a cabo esa tarea que Novalis asignaba a “la lógica superior”: destruir la “vieja antinomia” que nos desgarró. Los románticos niegan la realidad —cáscara fantasmal de un mundo ayer henchido de vida— en provecho del sujeto. El surrealismo acomete también contra el objeto. El mismo ácido que disuelve al objeto disgrega al sujeto. No hay yo, no hay creador, sino una suerte de fuerza poética que sopla donde quiere y produce imágenes gratuitas e inexplicables»; O. Paz: «La inspiración», *La búsqueda del comienzo...*, pp. 69-70. Sin embargo, la total

la conciencia moderna del mundo es una conciencia mediatizada por la ironía, una ironía cuyo rasgo central es la *lucidez*²⁸³. De ahí también que el humorista nunca sea un mero ingenuo (como el niño o el primitivo) ni un falso ingenuo (*eiron*), sino un ingenuo a la vez auténtico y lúcido, cuya ingenuidad reconquistada ha pasado previamente por el purgatorio de la negación²⁸⁴.

«El poeta revela la inocencia del hombre», afirma Octavio Paz²⁸⁵. Pero esta revelación, al depender de una expresión estética, es producto de la interacción de dos reactivos como son la inocencia atribuida a los tiempos primitivos y la aguda autoconciencia que caracteriza nuestra Modernidad:

Entre estos dos polos de inocencia y conciencia, de soledad y comunión, [de experiencia y expresión, de acto y palabra que lo revela] se mueve toda poesía. Los hombres modernos, incapaces de inocencia, nacidos en una sociedad que nos hace naturalmente artificiales y que nos ha despojado de nuestra substancia humana para convertirnos en mercancía, buscamos en vano al hombre perdido, al hombre inocente²⁸⁶.

Inocencia e ingenuidad ya sólo pueden ser irónicas, mas, gracias precisamente a la ironía autocomprensiva de una superconciencia doblemente crítica, el poeta encuentra que no todo está perdido. En un apunte del 10 de octubre de 1916, Hugo Ball afirmaba que *toda ironía remite a la ingenuidad* en tanto que sólo una persona ingenua puede regocijarse «con aquella contradicción que surge cuando las personas y las cosas rebasan sus límites naturales»:

cuando una cultura envejecida por los años recupera, a pesar de todo, un estilo juvenil y empieza a insinuarse, entonces sólo los niños y los dadaístas notan lo inapropiado y absurdo de [tal representación deformante]. La propia contradicción tampoco se elimina en modo alguno ni se cura por completo al percibir su carácter absurdo. Pero la ingenuidad pertenece a la salud, y ¿adónde

disolución del yo supondría la ausencia de un soporte sin el cual dicha «fuerza poética» no puede ser pensada más que como algo ajeno al hombre, lo que contradice las ideas del Surrealismo. En este sentido, aquel yo que se disuelve no es más que un yo anecdótico y superfluo (el de la conciencia racional), no el yo más profundo cuya apasionada búsqueda emprendieron los surrealistas muy al hilo de las tesis románticas sobre el artista, a su vez herederas del Yo absoluto de Fichte como garante de la unidad de la conciencia. *Vid. supra* «1.2. Ironía y reflexión a partir del *Yo absoluto* de Fichte y Schelling», «2.2.7.4. Misticismo profano y disolución del yo» y «2.2.8.1. Misterio e inspiración».

²⁸³ Cfr. Valeriano Bozal: *Necesidad de la ironía* (Madrid: Visor, 1999), p. 103.

²⁸⁴ J. Pollock: *¿Qué es el humor?*, p. 42.

²⁸⁵ O. Paz: «Poesía de soledad y poesía de comunión» (1942), en *Las peras del olmo*, p. 99.

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 104-105. Cfr. *ibid.*, p. 106.

llegaríamos si abandonar aquello que nos conviene ya no fuera percibido como un desorden?²⁸⁷

Por lo demás, no es cierto que el niño y el primitivo sean incapaces de distinguir lo real de lo fabuloso; muy al contrario, ambos poseen un sentido particularmente sutil de su diferencia, aunque la evalúan en un sentido muy distinto al de los adultos formados en una cultura racional. «L'*irréalité* n'est pas une objection, une dégradation», nos dice Fink; sencillamente, niño y hombre primitivo se sienten, en el juego, más próximos a lo esencial y auténtico²⁸⁸. Lo mismo cabría decir del artista con relación a sus creaciones. La *irrealidad real* del juego, mencionada por Fink, no difiere en gran medida de la *irrealidad real* del arte. Así, del mismo modo que la participación en el acontecer lúdico no excluye la conciencia de un estado de ilusión, lo mismo sucede en el ámbito estético, donde el juego termina siendo «querido y sentido y representado como tal»²⁸⁹. Este es precisamente el ámbito de la ironía romántica, gestada en la conciencia de la naturaleza ficticia del arte en cuanto que *ilusión consciente* (o en expresión de Coleridge, «voluntaria suspensión de la incredulidad») para luego dar el salto a una *ilusión inconsciente* dominada por «la turbación y la embriaguez de los sentidos, la renuncia a la ironía y a la crítica»²⁹⁰. De esta forma se describe el proceso completo de esta *ironía de la ironía*, a saber, una ironía en segundo grado que ha sido capaz de superar la negatividad de una primera ironía parcial y desencantadora.

Desde semejante perspectiva, no resulta difícil entender las razones que llevaron a Novalis a considerar la infancia recobrada del poeta como una *infancia superior*²⁹¹. Esta superioridad de la infancia adulta (valga la paradoja) le viene dada por su posición de síntesis en la dialéctica filosófica entre el *hombre natural* (tesis) y el *hombre cultivado* (antítesis): la sucesión de períodos en el estado natural (niño-joven-adulto), según la cual el hombre adulto es síntesis de los momentos tético (infancia) y antitético (juventud), merced a una constitución genial que supone el enjuiciamiento de sí mismo, se invierte de modo que: «El hombre cultivado recorre todas estas clases — y es el más elevado grado sintético

²⁸⁷ H. Ball: *op. cit.*, p. 159.

²⁸⁸ E. Fink: *Le jeu comme symbole du monde* (Paris: Minuit, 1966), p. 121.

²⁸⁹ Vid. Luigi Pirandello: «Escritos sobre teatro», en *Ensayos* (Madrid: Guadarrama, 1968), p. 275. «Incluso cuando el poeta es honrado como un vidente —ha expuesto Gadamer— esto no quiere decir que uno reconozca en su poema una verdadera profecía (piénsese, por ejemplo, en los cantos de Hölderlin sobre el retorno de los dioses)»; H.-G. Gadamer: *Verdad y método*, p. 582. Vid. *id.*: «El juego como hilo conductor de la explicación ontológica», *op. cit.*, pp. 143-181.

²⁹⁰ A Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. 2, p. 351.

²⁹¹ Vid. Novalis: *Enrique de Ofterdingen*, p. 263. Asimismo, *vid. id.*: *Los discípulos en Sais*, *passim*.

del niño»²⁹². Por tanto, el hombre de cultura, que por acción de ésta ha perdido el sentido poético de lo maravilloso infantil, encuentra en esa misma cultura los instrumentos para trascenderla y recobrar una infancia que, no coincidente con su infancia natural, le lega la síntesis superior de su desarrollo completo. Y es que el niño, en cuyo ser aún no se ha producido la escisión fundamental (de modo que mundo interior y mundo exterior permanecen en él como un *continuum* de experiencia mágico-emocional), no es consciente de poseer el más valioso de los reinos, a diferencia del hombre que ve en ello algo sagrado y digno de conservar. Así se explica por qué Breton, pese a inspirarse en el comportamiento anímico de los niños, los consideraba incapaces de aprehender lo maravilloso²⁹³. El Surrealismo no podía pretender que los hombres volvieran a ser niños en sentido estricto (empresa por lo demás infructuosa), como tampoco que regresaran a las cavernas o fueran rozados por el ala mística de la locura, sino que re-vivieran *exaltadamente* la mejor parte de su infancia²⁹⁴. Citando a Durozoi y Lecherbonnier:

Breton no cae en la ingenuidad de creer en el retorno a una edad de oro de la que él sería el feliz Adán. [...] Si bien, esto no impide que haya que *tender* siempre hacia ello. Esta tensión tiene por función equilibrar de nuevo al humano desequilibrado desde hace muchos siglos por la tensión inversa, la del antropomorfismo absoluto y totalitario.

[...] El arte de los primitivos, el de los locos, el de los niños, posee este carácter mágico que Breton define como «objetivación en el plan material de un dinamismo de la misma naturaleza que aquél que presidió la creación del mundo» (*L'Art magique*)²⁹⁵.

Así pues, el arte se revela como el instrumento que permite anular —mejor diremos superar o trascender— la contradicción aparente entre ingenuidad y conciencia, entre genialidad e ingenio o, lo que es lo mismo, entre *instinto* e *intención*. Pero no un arte cualquiera, sino aquel que es capaz de llevar ambos términos hasta la ironía, momento en que la intención (la conciencia) se autodestruye y la ingenuidad (el instinto) toma conciencia de sí (siendo esta «conciencia de sí» el lugar de la libertad) por medio de la *reflexión*, entendida como la esencia del humor. En esta línea, escribió Schlegel: «La intención [*Absicht*] llevada hasta la ironía y con apariencia arbitraria de autodestrucción [*Selbstvernichtung*] resulta exactamente tan ingenua [*naiv*] como el instinto llevado hasta

²⁹² Vid. Novalis: *La enciclopedia*, pp. 42-43.

²⁹³ A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 25.

²⁹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 46. «El hombre —decía Éluar— jamás puede destruir por completo los muros que le han sido impuestos durante su infancia»; P. Éluar: «Del deseo», en *El poeta y su sombra*, p. 16.

²⁹⁵ G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *André Breton...*, pp. 32-33.

la ironía»²⁹⁶. En tal sentido, ha apreciado acertadamente Antoine Berman, la obra romántica es ante todo un *juego* consistente en «ce flottement entre la représentation naïve et la représentation réfléchie»²⁹⁷.

²⁹⁶ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 133. Véase el original en Fr. Strack & M. Eicheldinger (eds.): *Fragmente der Frühromantik*, p. 56.

²⁹⁷ A. Berman: *Lettres à Fouad El-Etr sur le Romantisme allemand*, p. 16.

2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna

Fue James George Frazer (1854-1941) quien expuso el parentesco genético de la religión con la magia en su célebre estudio *La rama dorada*, de la que publicó varias versiones (1890, 1907-1915 y 1922) y cuya primera edición en español data de 1944. En esta obra, el antropólogo escocés sostiene que todas las religiones se derivan de las prácticas mágicas primitivas, basadas, como sabemos, en la sagrada unidad de todo lo creado (principio del que mana el pensamiento analógico)¹. Esta subterránea conexión permite al historiador y filósofo de la religión Gerardus van der Leeuw (1890-1950) vislumbrar las íntimas correspondencias que subsisten a través de los tiempos entre *mentalidad primitiva* y *mentalidad moderna*². La misma apercepción llevará al mencionado Lévi-Strauss a considerar estructuralmente idénticos el pensamiento primitivo y el civilizado, contradiciendo así la separación neta postulada por el también antropólogo francés Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939)³. En cualquier caso, resulta muy interesante el matiz aportado por van der Leeuw (alumno de este último) a su anterior afirmación, cuando destaca una diferencia esencial que nosotros enlazamos con la capacidad de disociación reflexiva del criticismo moderno del que a su vez se deriva la ironía romántica:

La différence sans doute la plus saillante —añade el holandés— entre nous et les non-civilisés, c'est que nous avons conscience de cet entrelacement d'éléments divers, que nous nous apercevons de leur diversité et de leur incompatibilité, que nous savons qu'il y a un conflit de la science et de la religion, de l'art et de la morale, du rêve et de la pensée claire, de la logique et de l'inspiration, tandis que les primitifs, dans le sens du mot le plus strict, ne s'en aperçoivent que très peu⁴.

Desde un punto de vista romántico, la razón ha apartado de su fuente al hombre moderno, en cuya inexorable interioridad laten los vestigios de una religión mágica que el

¹ Vid. James George Frazer: *La rama dorada. Magia y religión* (México, D.F.: F.C.E., 2006). En torno a las ideas expuestas por Frazer, existe un interesante texto de Wittgenstein en el que, entre otras cosas, su autor discurre sobre el extravío del hombre moderno que, incapaz de comprenderse a sí mismo, ha dado la espalda a su ser ritual, que debe ser rescatado. Vid. L. Wittgenstein: *Observaciones a «La rama dorada» de Frazer* (Madrid: Tecnos, 2008).

² «La “mentalité primitive” n'est liée ni à un période, ni à un certain degré de culture, mais il faut la considérer comme une forme, un caractère, en un mot comme une structure de notre psyché»; ap. Luis Duch: *Ciencia de la religión y mito : Estudios sobre la interpretación del mito* (Montserrat: Abadía de Montserrat, 1974), p. 75.

³ Cfr. Cl. Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 2006); y Lucien Lévy-Bruhl: *El alma primitiva* (Barcelona: Península, 2003).

⁴ Ap. L. Duch: *op. cit., idem*.

exceso de civilización ha sepultado bajo los escombros de un derruido mundo. Reconstruir este mundo con las técnicas heredadas o erigir un nuevo palacio sobre los antiguos cimientos, tal es la doble tarea que se impone el Romanticismo en el crepúsculo de la Ilustración. Escribía Leopardi en su *Zibaldone* (1817-1832): «No se puede explicar mejor el terrible misterio de las cosas y de la existencia universal [...] que reconociendo insuficientes e incluso falsos, no sólo la extensión, el alcance y las fuerzas, sino los mismos principios fundamentales de nuestra razón»⁵. Al decretar la insuficiencia de la razón ilustrada (erigida sobre los pilares de la lógica, del cientificismo optimista y de la experiencia efectiva) por su incapacidad a la hora de ensanchar los límites del conocimiento y de dar cabida a las fuerzas que bullen en el interior del hombre cual imágenes de un infinito que dicha razón le niega, los románticos volverán sus ojos al producto más genial de la imaginación (el arte en cuanto que religión estética o *Kunstreligion*) donde el espíritu puede al fin experimentar el libre desenvolvimiento de sus fuerzas creativas⁶. «¡El arte, la piedra filosofal del siglo XIX!», exclamaba el citado romántico francés Aloysius Bertrand (admirado por Baudelaire y por los surrealistas) a través de un misterioso personaje en el prólogo a su *Gaspard de la nuit* (1842)⁷. En efecto, fue en el espíritu del romanticismo donde se desarrolló la identidad entre poesía y magia que tan importante ha continuado siendo en el período de vanguardias⁸. Esoterismo, alquimia, panteísmo místico, teosofía, pietismo, Cábala, milenarismo, hagiografías apócrifas, gnosis, escatología... Todo un haz de elementos simbólicos provenientes de las más dispares doctrinas herméticas, místicas y religiosas, apoyadas en las lecturas de Paracelso (1493-1541), Johann Valentin Andreae (1586-1654), Nikolaus Ludwig von Zinzendorf (1700-1760) o los citados Böhme, Hamann, Hemsterhuis, etc., impregna la *revolución sagrada* que los románticos acometerán con vivo entusiasmo. A tenor de una cita de Friedrich Schlegel, la poesía se convierte desde entonces en «la más noble rama de

⁵ G. Leopardi: *Zibaldone*, Tomo I, p. 80.

⁶ Vid. B. Auerchs: *op. cit.* Como bien apuntan Lacoue-Labarthe y Nancy, tanto Schelling como Fr. Schlegel reivindicaron bajo el nombre de religión aquello mismo a que apuntaba la propia metafísica especulativa sin la premisa de una divinidad inaccesible, mas realizado en el *arte*, esto es, en la *forma*: «La religión, dicho de otro modo, es el arte mismo, pero el arte pensado ahora como la *Darstellung* [representación] (absoluta, sin resto) de la verdad»; Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: «La religión en los límites del arte», *El absoluto literario...*, p. 257. Y es que, en palabras de Gusdorf: «La représentation rationnelle de l'univers aboutit à une cristallisation de la vérité, figée dans les formes imposées par les structures de la science. [...] Le romantisme dénonce cette aliénation; la conscience, pour se découvrir elle-même, doit se déprendre de l'univers du discours objectif dont elle est captive, et chercher en elle-même le principe de l'authentique connaissance de soi et du monde»; G. Gusdorf: *L'homme romantique* (París: Payot, 1984), p. 78.

⁷ A. Bertrand: «Prólogo», *Gaspard de la nuit*, p. 15.

⁸ Cfr. H. Brémond: *op. cit.*, pp. 104 *et seq.*; O. Paz: *Los hijos del limo*, p. 92; *id.*: «Arte mágico», *La búsqueda del comienzo...*, pp. 47-54; y P. Gómez Bedate: «El pensamiento mágico en la poesía española...», en *Campo de Agramante*, nº 15, p. 33.

la magia»; sentencia que Ory tomará prestada para uno de los versos de *Música de lobo* (1970)⁹. Pero sin duda es en el idealismo mágico de Novalis donde se hace más visible (muy posiblemente a partir del influjo de Böhme) esta relación tan estimulante para la conciencia estética moderna. En *Enrique de Ofterdingen* (1802) afirmaba la existencia de una Edad de Oro en que originalmente los poetas-magos eran capaces de penetrar la más profunda esencia de la realidad y de despertar las fuerzas vivas y secretas de la naturaleza, armonizándolas al son de maravillosos instrumentos. De este modo, el mito del poeta órfico, cuyo *decir* posee un elevado poder mágico de seducción, se convierte en la figura central de todo un sistema de referencias culturales: «Hasta las palabras más usuales adquieren en sus labios un sonido especial y son capaces de arrebatarse y fascinar al que las oye»¹⁰. Asimismo, encontramos en *Los discípulos en Sais* (1798-1799): «Los poetas padecen un agradable delirio, y son capaces de decidir sobre el mundo real según su voluntad»¹¹. Novalis explica este poder en un interesante apunte de sustrato claramente fichteano, que no obstante muestra la evolución romántica:

El mundo posee una aptitud original para ser animado por mí — está animado *a priori* por mí — es *una misma cosa* conmigo. Yo poseo una tendencia y una capacidad originales para animarlo. — Pero no puedo entrar en relación con nada — que no se oriente de acuerdo con mi voluntad o que no concuerde con ella. — Es, pues, necesario que el mundo tenga las disposiciones originarias para orientarse a mi manera — para conformarse a mi voluntad¹².

Los poetas deben aspirar al supremo arte de transformar lo *involuntario* en *voluntario* y de «llegar a ser omnipotentes — arte de realizar totalmente nuestra voluntad», siendo ésta «una capacidad mental mágica, *poderosa*»¹³. En esta línea se inserta el fragmento del vanguardista Max Jacob: «La volonté est l'essence de l'art, les moyens sont sa force»¹⁴. Precisamente, la magia no consiste más que en el arte de utilizar a voluntad (o sea, según los estímulos propios del mundo espiritual) el mundo sensorial de los estímulos

⁹ Vid. Fr. Schlegel: *Diálogo sobre la poesía* (1800), en *Obras selectas*, Tomo I, p. 81; y C. E. de Ory: *Música de lobo*, p. 21.

¹⁰ Novalis: *Enrique de Ofterdingen*, p. 106.

¹¹ *Id.*: *Los discípulos en Sais*, p. 289.

¹² *Id.*: *La enciclopedia*, p. 404.

¹³ *Ibid.*, pp. 409 y 428.

¹⁴ M. Jacob : *Art poétique*, p. 46.

externos (la naturaleza): facultad propia de los poetas, de los locos, de los santos, de los profetas¹⁵. Y por qué no, también de los primitivos.

A principios del siglo XX, el arqueólogo, historiador y filólogo francés Salomón Reinach (1858-1932) emitió la hipótesis de que el principal estímulo del arte paleolítico, a tenor de los grabados conservados en las cavernas de la «Age du Renne», estaría estrechamente ligado al desarrollo de la magia¹⁶. Tan sólo unos años después, retomará este tema en *Orpheus: histoire générale des religions* (1907, edición revisada y aumentada por su autor en 1924), en uno de cuyos pasajes vincula la magia con el animismo primitivo:

La historia de la humanidad es una *laicización* progresiva que está lejos de acabarse. En un principio, toda la atmósfera en que se mueve está como saturada de animismo; por todas partes revolotean espíritus peligrosos, si no maléficos por principio, que pesan sobre la actividad del hombre y la paralizan. [...] La humanidad no ha permanecido pasiva en presencia de las mil fuerzas espirituales de que se creía rodeada. Para reobrar contra ellas, para domarlas y sujetarlas a sus fines, ha hallado auxilio en una falsa ciencia que es madre de todas las ciencias verdaderas: la magia. He propuesto definir esta *la estrategia del animismo* [...] Merced a ella el hombre toma la ofensiva contra las cosas, o más bien se hace como director de orquesta en el gran concierto de los espíritus que zumban en sus oídos¹⁷.

Max Weber (1864-1920) ya había expuesto a partir de 1905 cómo la *intelectualización* de la conciencia moderna (forma racionalista de concebir la racionalización en el arranque del capitalismo) había supuesto la pérdida de creencia en los poderes mágicos del hombre que el psiquismo primitivo entrañaba. El *desencantamiento* —o *desmagificación*— *del mundo* (*Entzauberung der Welt*) equivaldría a la secularización de todas las experiencias humanas por parte de una mentalidad burguesa basada prioritariamente en el éxito económico¹⁸. No cabe duda de que el misticismo romántico, inspirado en las gnosias iluministas y en las diversas doctrinas esotéricas que proliferaron en la Edad Media y que tomarían un nuevo impulso a lo largo del siglo XVIII (escuela pitagórica, cultos órficos, Cábala, Alquimia...), nació del excedente espiritual que, al no

¹⁵ Vid. Novalis: *op. cit.*, pp. 399-400. Cfr. A. Martín Navarro: «Del postulado práctico a la visión escatológica (Un itinerario de Kant a los románticos)», en AA.VV.: *El fondo de la historia...*, pp. 10-15. Puede consultarse la versión electrónica en <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/14674>

¹⁶ Salomón Reinach: «L'art et la magie. A propos des peintures et des gravures de l'Age du Renne», in *L'Anthropologie*, XIV, 1903, pp. 257-266 ; *ap.* Udo Kultermann: *Historia de la Historia del arte. El camino de una ciencia* (Madrid: Akal, 1996), p. 256.

¹⁷ S. Reinach: *Orfeo. Historia general de las religiones* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1943), p. 32. Sobre el animismo primitivo e infantil, *vid. supra* «2.2.10.2. Primitivismo e infancia».

¹⁸ Vid. Max Weber: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (Madrid: Alianza, 2012).

poder encontrar acomodo en las religiones tradicionales (fundamentalmente el cristianismo), trataba de dar respuesta al racionalismo positivista ilustrado, del mismo modo que el misticismo simbolista —en gran medida coincidente con aquél— significó una nueva reacción romántica contra el empirismo radical del realismo-naturalismo¹⁹. En este sentido, el espíritu romántico tratará de resucitar el pensamiento mágico que la racionalización ilustrada había herido de muerte, pero sustituyendo la religión por el arte, o mejor, convirtiendo el arte en una religión superior, a fin de insertar lo maravilloso en la experiencia de la vida cotidiana. Ahora bien, ese nuevo entusiasmo convive con el elemento crítico que subyace al espíritu romántico (probablemente por impregnación del racionalismo al que se enfrentaba y cuyos saberes, con todo, ya no podía ignorar) en una especie de *encantamiento irónico*, mezcla de duda e intenso anhelo espiritual. Para muestra de ese especial balanceo entre mitificación y mixtificación, léase el poema de Ory que transcribimos a continuación:

OH soy un mago muy simple
De día dimano diamantes
y de noche chupo estrellas
Saco joyas del vacío
No tengo magia negral
Amo el arroz y en lo blanco
fundo todo mi viaje
Voy por las calles tan tangible
Los niños me toquetean
Que no soy nube tengo pelos
huesos manos y mirada
Ligero voy como el humo
y mi poesía es astrolabio
Vienen a mí gatos y pájaros
El sueño y el viento son mis libros
No telefono a los ángeles
telefono a las muchachas
No me engrío de mí tan sólo
sé que soy un mago simplicissimus²⁰

¹⁹ Sobre esta cuestión, *vid.* Antoine Faivre: *L'ésotérisme au XVIIIème siècle en France et en Allemagne* (París : Seghers, 1973); A. Viatte: *Victor Hugo et les illuminés...* ; *id.*: *Les sources occultes du romantisme : illuminisme, théosophie (1770-1820)*, Vols. 1-2 (París : Cahmpion, 1965); Paul Bénichon: *Les mages romantiques* (París : Gallimard, 1988) ; y Alain Mercier : *Les sources ésotériques et ocultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, Vols. I-II (París : Editions A. G. Nizet, 1969-1974). Para una introducción en la filosofía romántica de la religión a partir de la primacía del sentimiento (este el cual es el componente fundamental de la magia), resulta de obligada lectura Fr. Schleiermacher: *Sobre la religión* (Madrid: Tecnos, 1990).

²⁰ C. E. de Ory: «El mago simple», *Cabaña* (1968-1975), en *Energeia*, pp. 168-169.

Fueron las tesis del historiador de la literatura Walter Muschg (1898-1965), y concretamente de su obra *Historia trágica de la literatura* (1948), cuya lectura produjo una impresión profunda y duradera en C. E. de Ory (especialmente visible en la sección «Belleza aquerónica»), las que le proveyeron de toda una serie de ideas asociadas a la dimensión mágica del lenguaje poético que, apoyadas en la metafísica órfica y en la concepción analógica del mundo, enlazan con los valores exaltados por los prerrománticos del *Sturm und Drang* (entre los que destacan —citados por Muschg— Herder, Goethe o Schiller)²¹. En este sentido, la poesía de Ory busca el *incantamentum* órfico, el *fascinum*, pues —según su propia concepción— «[aquella] es también hechizo, *fascinum*»²². Sin embargo, dicha poesía también importa el elemento crítico que caracteriza el proyecto moderno (el mundo se ha desdivinizado y el arte, desencantado), pero gracias a la ironía romántica supera el momento de negación para autoafirmarse en su ser original: «Mi arte de magia en un mundo sin magia/ es el arte de la nostalgia del origen»²³.

A la laicización progresiva de la humanidad el poeta romántico opone la divinización regresiva de la existencia a través de una especial química espiritual que está llamada a disolver las tensiones no resueltas entre su mundo interior y sus condicionantes externos. Desde el punto de vista del racionalismo burgués, los objetos-datos, reducidos a meros accidentes de la experiencia según una conciencia cosificada que aspira al conocimiento físico-pragmático de la realidad, se han vuelto opacos a la libre acción del espíritu. Por el contrario, desde el punto de vista del poeta, los objetos-símbolos son expresiones concretas de un orden mágico-universal intuitivo según el fetichismo de una inteligencia jeroglífica que hunde sus raíces en los orígenes remotos del ser humano. Esta tendencia del poeta a investirse de fuerzas originales y su antigua capacidad taumatúrgica para establecer una comunicación especial con la naturaleza de lo creado se contraponen necesariamente a la mecanización de la existencia moderna. La libertad espiritual del hombre, de la que el poeta debe ser garante, se ha visto gravemente resentida, cuando no su interioridad completamente devastada. El ancestral sentimiento mágico-religioso ha sido sustituido por la fe en el progreso (una fórmula más de sumisión del espíritu a los objetos). Los cultos arcaicos han perdido su proyección transformadora; el simulacro ha sucedido a

²¹ Vid. Walter Muschg: *Historia trágica de la literatura* (México, D.F.: F.C.E., 1997). Asimismo, vid. C. E. de Ory: «Belleza aquerónica», en *Música de lobo: Antología...*, pp. 103 *et seq.* El propio Ory cita el ensayo del suizo en su Diario el 11 de abril de 1973; *id.*: *Diario*, vol. II, p. 377. Cfr. J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, pp. 189-190; *id.*: «Prólogo» a C. E. de Ory: *Música de lobo. Antología...*, p. 21; y P. Gómez Bedate: *art. cit.*, pp. 44-45.

²² C. E. de Ory: introducción a *Energeia*, p. 17.

²³ *Id.*: *Música de lobo*, p. 15. Este poema sin título también aparece en *id.*: *Metanoia*, p. 258.

la magia ritual. En un mundo asolado, indiferente e inhumano, el poeta moderno intenta desesperadamente divinizar de nuevo la existencia y hacer emerger el antiguo entusiasmo, obligado a vencer una y mil veces la ironía de la contradicción. Pero, ¿cómo es posible que el hipercriticismo moderno, claramente destructivo, pueda haber dado a luz un entusiasmo mítico a imitación de los primitivos?

Está claro que el nuevo entusiasmo difiere del antiguo en la medida en que se hace autoconsciente. Pero la ironía, lejos de destruirlo completamente, suspende el juicio negándose a sí misma. He aquí la doble dimensión funcional de la metaironía o ironía de afirmación (para nosotros, ironía romántica) que Octavio Paz ha explicado a propósito de *El Gran Vidrio* (1915-1923), de Duchamp: «negativa, es la sustancia crítica que impregna a la obra; positiva, critica a la crítica [*sic*], la niega y así inclina la balanza del lado del mito. *La ironía es el elemento que transforma a la crítica [*sic*] en mito*»²⁴ (el énfasis es mío). Desde el punto de vista de la individualidad suprema originaria (Yo absoluto) que produce su propio yo y el mundo mediante la acción de un poner absoluto que los destruye y que vuelve a crearlos mediante la negación infinita de su propia acción negativa, el conjunto de lo posible queda integrado en aquella individualidad cuya «observación mágica» es uno de los atributos más característicos de la ironía²⁵. Por tanto, si la Modernidad se postula como el escenario histórico en que sobrevino la muerte simbólica de Dios, este deicidio no acarrea la pérdida del sentimiento de lo divino (para los románticos, el más exaltante de todos los sentimientos), dado que a la crítica destructiva de la fe le sucede una crítica de la incredulidad misma, de modo que sobre esta crítica se erige una nueva mitología²⁶. Todo concepto que provenga de la idea de Dios —afirmaba Fr. Schlegel— no es más que vana palabrería, pero «la idea de la divinidad es la idea de todas

²⁴ O. Paz: *Apariencia desnuda...*, p. 89. Vid. C. Graulle: «L'ironisme d'affirmation de Marcel Duchamp», *André Breton et l'humour noir...*, pp. 136-140.

²⁵ Cfr. W. Benjamin: «La teoría protorromántica del conocimiento de la naturaleza», *op. cit.*, p. 61.

²⁶ Vid. A. Breton: «Las grandes transparencias», «Prolegómenos a un Tercer Manifiesto Surrealista o no», *op. cit.*, pp. 215-216; G. Durozoi & B. Lecherbonnier: «El surrealismo como mitología moderna: la teoría de los grandes transparentes», *El surrealismo*, pp. 150-166; y Didier Ottinger: *Le surréalisme et la mythologie moderne. Les voies du labyrinthe d'Ariane à Fantômas* (Paris : Gallimard, 2002). Sobre la remitologización estetizante de la modernidad a partir del Romanticismo, vid. M. Frank: *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología* (Madrid: Akal, 2004).

las ideas»²⁷. Así pues, y dado que las figuras del poeta y del sacerdote derivan de una misma personalidad original, se impone la necesidad de reunificarlas²⁸.

Sabemos que el concepto angular del Idealismo-Romanticismo no era otro que el de *infinito* (lo Absoluto, la Idea), un infinito elusivo que el filósofo-poeta anhela aprehender y que, deidad vacante, lleva parejo una «infinita melancolía de la religión»²⁹. La obra de Hölderlin es paradigmática al respecto, pues en ella el duelo de lo divino y la teogonía poética constituyen dos caras de una misma moneda³⁰. Un terrible vértigo anida en el espíritu de quienes, incitados por esta sed de absoluto, han ascendido a las más elevadas alturas del pensamiento y han demandado para sí la más total libertad. Surge entonces en el seno de esta heroica y suprema rebelión la amenaza ineludible del nihilismo³¹. Del mismo modo que en *El anillo de los Nibelungos* (1874), de Richard

²⁷ Fr. Schlegel: «Ideas» (1800), en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 232. En todo caso, ha señalado Hartmann: «La ironía del espíritu que reflexiona sobre sí mismo ya no se dirige hacia Dios, sino contra la ridiculez de un mundo sin Dios y sin espíritu»; N. Hartmann: *La filosofía del Idealismo alemán*, Tomo I, p. 250.

²⁸ «Poeta y sacerdote —decía Novalis en uno de sus fragmentos de *Polen*— fueron inicialmente una única cosa — y sólo tiempos posteriores los han separado. Pero el verdadero poeta también es siempre sacerdote, así como el verdadero sacerdote continúa siendo poeta - ¿Y no nos traerá el futuro de nuevo el antiguo estado de cosas? Aquel representante del genio de la humanidad podría fácilmente ser el poeta *kat exochen* [propriadamente dicho]»; Novalis: *Estudios sobre Fichte...*, p. 213. Puede verse también en *id.*: «Granos de polen», en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 51. En esta misma línea se situaba Octavio Paz: «[En los tiempos primitivos] el poeta era mago y sacerdote; y su palabra era divina. Esa unidad [de poesía, religión y sociedad] se rompió hace milenios —precisamente en el momento en que la división del trabajo creó una clerecía y nacieron las primeras teocracias— pero la escisión entre poesía y sociedad nunca fue total. El gran divorcio comienza en el siglo XVIII»; O. Paz: «Poesía de soledad y poesía de comunión» (1942), en *Las peras del olmo*, pp. 101-102. En cualquier caso, esta «religión poética» que se infiere del Romanticismo nada tiene que ver con la «poesía religiosa» de esa raza de tenderos que llamamos burgueses: «Los filisteos sólo conocen la vida cotidiana. El medio principal [nuestra existencia terrenal en general] les parece su único objetivo. Lo hacen todo por mor de la vida terrenal tal como ésta se nos muestra y tal como ellos creen que debe parecer. Sólo mezclan la poesía en caso de ‘necesidad’ y eso porque ya de siempre han tenido por costumbre interrumpir el curso de lo cotidiano en ciertas ocasiones. Esta interrupción suele producirse, por lo general, cada siete días — cosa que podríamos llamar una fiebre poética semanal. Los domingos descansan del trabajo — viven algo mejor que de costumbre y este delirio dominical culmina en un sueño algo más profundo que lo habitual; por eso los lunes todo avanza a un paso todavía más ligero. [...] Eso que llaman su religión produce sólo el efecto del opio — excita — adormece y calma los dolores de la debilidad. Sus oraciones matinales y nocturnas son como el desayuno y la cena: simplemente las necesitan»; Novalis: *Estudios...*, p. 214. Paralelamente a este antifilisteísmo radical, la del poeta romántico es una religión dionisiaca: «¿y para qué poetas en tiempos miserables? / Mas ellos son —tú dices— igual que aquellos sacros celebrantes del dios de los viñedos / que vagaban de una tierra a otra por la noche sagrada»; Fr. Hölderlin: «Pan y vino», *Las elegías* (Barcelona: DVD, 2009), p. 119.

²⁹ Novalis: «Fragmentos y estudios I», en AA. VV.: *op. cit.*, p. 162. «El poeta tiende a participar en lo absoluto, como el místico; y tiende a expresarlo, como la liturgia y la fiesta religiosa»; O. Paz: *ibid.*, p. 100.

³⁰ «Pero, amigo, llegamos muy tarde. Los dioses viven, sí/ mas es otro su mundo [...]»; Fr. Hölderlin: *op. cit., idem.* «¡Oh lluvia del cielo! ¡Oh entusiasmo! Tú volverás a traernos la primavera de los pueblos [...] cuando el despertar del sentimiento de lo divino devuelva al hombre su divinidad y a su pecho la hermosa juventud»; *id.*: *Hiperión...*, p. 54.

³¹ Es célebre el fragmento en que el Cristo de Jean-Paul enuncia este dramático lamento: «He recorrido los mundos, he cabalgado los soles y he volado con las vías lácteas por los desiertos del cielo; pero no existe Dios alguno. He bajado incluso allí donde el ser proyecta sus sombras y he mirado en el abismo y he llamado: “Padre, ¿dónde estás?”, pero no he oído más que la eterna tormenta que nadie gobierna, y el

Wagner (1813-1883), sólo la muerte de los dioses permite que nazca el hombre libre, cuya conciencia posee en verdad la fuerza que antes había donado a las imágenes sacras³². La historia de la filosofía moderna es la historia de una búsqueda ininterrumpida de nuevos contenidos trascendentes, aun cuando dicha búsqueda haya supuesto muchas veces una huida hacia delante o un ominoso retroceso, según el caso. Así pues, el juego de palabras *Gott ist tot* en que se inscribe la filosofía de Nietzsche («Dios ha muerto») y el heideggeriano *Dichten ist das ursprüngliche Nennen der Götter* («Poetizar es dar nombres primigenios a los dioses») son fenómenos convergentes: el poeta, el hombre superior, es el custodio de la divinidad que él mismo engendra en su *decir* mágico («*Dios quiere dioses*»)³³. Escribía Vicente Huidobro en 1921:

La Poesía es el lenguaje de la Creación. Por ello sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas. Las células del poeta están amasadas en el primer dolor y guardan el ritmo del primer espasmo. [...]

Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir, porque él siempre vuelve a la fuente.

El lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuro [...]³⁴

En este sentido, es evidente la proximidad de Huidobro con la idea mallarmeana de la poesía como lenguaje portador de un encantamiento primitivo que reproduce la Creación³⁵. Para Stéphane Mallarmé (a quien también Breton leyó apasionadamente durante su juventud, antes de su íntimo y decisivo encuentro con la poesía de Rimbaud³⁶), la poesía guarda un secreto parentesco con el sortilegio, siendo entonces el poeta un

destellante arcoíris de los seres se alzaba sobre el abismo sin un sol que lo creara, y se diluía gota a gota. Y, cuando mi mirada se alzó hacia el mundo infinito en busca del ojo divino, el mundo me miró fijamente con una órbita vacía y rota; y la eternidad yacía en el caos y lo roía y se masticaba a sí misma. Gritad una vez más, notas discordantes, destruid las sombras; ¡porque Él no está!»; Jean Paul [Richter]: *Alba del nihilismo* (Madrid: Istmo, 2005), p. 51. Asimismo, recordamos el desgarrado dictamen de Hiperión: «¡Quedaos abajo, hijos del instante, no os esforcéis por subir a estas alturas, porque aquí arriba no hay nada!»; Fr. Hölderlin: *op. cit.*, p. 71. Sobre el tema de la orfandad de dios, puede verse N. Angélica Ortega: «La crisis de lo divino en el espíritu moderno», *Vicente Huidobro...*, pp. 117-125.

³² Vid. R. Safranski: *El Romanticismo...*, pp. 240 *et seq.*

³³ Novalis: *La enciclopedia*, p. 408.

³⁴ V. Huidobro: «La poesía» (1921), *Obra poética*, p. 1297.

³⁵ «Como el maestro francés, el chileno no se satisfará con el comercio de las palabras que se limita en sí mismo sino que pretenderá acceder a un Verbo creador, a una potencia semejante a la de la Divinidad»; Mireya Camurati: *Poesía y poética de Vicente Huidobro* (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1980), p. 153. Léase el «Tríptico a Stéphane Mallarmé» (1936) dedicado por el chileno al poeta simbolista; V. Huidobro: *op. cit.*, pp. 1054-1058.

³⁶ «Aunque las oscuras frases y los sentimientos enrarecidos de Mallarmé aún estaban más allá del alcance de Breton, éste se sintió fascinado por la “manera” o el carácter de esos poemas, una cierta nobleza de expresión que podía sentir en cada verso. Por primera vez, dijo más tarde, vio “lo que podía hacerse con las palabras”»; M. Polizzotti: *La vida de André Breton...*, p. 24. *Cfr. ibid.*, pp. 31-32.

encantador de letras cuyo arte consiste en evocar con palabras alusivas un objeto deliberadamente silenciado y en mezclar sutilmente las esencias (sus sentimientos):

Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète [...]. Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer : vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard. Le vers, trait incantatoire ! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien. Notre occupation le dosage subtil d'essences, délétères ou bonnes, les sentiments. Rien d'autrefois sorti, pour les illettrés, de l'artifice humain, seul, résumé en le livre qui flotterait imprudemment dehors au risque d'y volatiliser un semblant, aujourd'hui ne veut disparaître, du tout : mais regagnera les feuillets, par excellence suggestifs et dispensateurs du charme³⁷.

Conferir a la poesía un carácter mágico-sagrado supone también considerar al poeta el oficiante de una religión sin Dios, pero *de* dioses. Frente al Dios *trascendente* del dogmatismo spinozista, aquel que como cosa absoluta y pensante sobrepasaba al Yo, la fichteana Doctrina de la Ciencia (en su desarrollo del criticismo kantiano que a su vez continuará la filosofía de Schelling) auguraba la concepción de un Dios *inmanente* en la figura del Yo Absoluto como principio fundamental de la nueva filosofía. La búsqueda de Dios debía realizarse entonces en el interior de la conciencia. A este respecto son harto reveladoras las palabras que Louis Aragon, filosóficamente formado en el idealismo germánico, escribió en el año auroral de 1924:

Actualmente ya no se adoran a los dioses de las alturas. [...] El espíritu de los cultos, al dispersarse en el polvo, ha desertado de los lugares sagrados. Pero son otros los lugares que florecen entre los hombres, otros lugares donde los hombres se dedican sin desvelo a su vida misteriosa, y que poco a poco nacen a una religión profunda. Todavía la divinidad no los habita. Se gesta allí, es una divinidad nueva la que se precipita en estos Efesos modernos [...]; es la vida la que hace aparecer allí a esta divinidad poética³⁸.

Es pertinente citar aquí un texto de Claude-Henri de Rouvroy, Conde de Saint-Simon (1760-1825), donde el concepto de «vanguardia» remitía a la función sacerdotal del

³⁷ S. Mallarmé: 'Magie', «Grands faits divers», *Divagations*, pp. 303-304.

³⁸ L. Aragon: *El campesino de París*, p. 17. Para este surrealista, la idea de Dios como límite absoluto es signo de pereza mental, un mecanismo psicológico que acaso constata una insolvencia del espíritu y nunca el principio de su eficiencia, por lo que una explicación divina del mundo debe siempre repugnar a toda verdadera filosofía. *Vid. ibid.*, pp. 197-200.

artista en el contexto romántico del socialismo utópico: «L'artiste est l'apôtre de quelque vérité, l'organe du Très-Haut qui se sert de lui»; a él le corresponde «une puissance positive, un vrai sacerdote»; los poetas son «précepteurs de l'humanité», etc.³⁹ No cabe ninguna duda de que los surrealistas, empezando por el autor de los manifiestos, conocían bien las tesis de Saint-Simon, a las que situaron junto a los postulados políticos y sociales de Fourier. Del mismo modo, Breton había sentido siempre un gran aprecio por el pensamiento del matemático, filósofo y esoterista francés René Guénon (1886-1951), pero en ningún caso se mostró dispuesto a aceptar el acto de fe sobre el que dicho pensamiento se desarrolla (a diferencia de Cirlot o los postistas, declaradamente católicos y, por tanto, más propensos a una cosmovisión mágico-religiosa). En última instancia, el interés de Breton por las ciencias ocultas, el hermetismo o la magia era un interés estético y, por tanto, mediado por la ironía:

Tout se passe comme si la haute poésie et ce que l'on nomme la « haute science » marquaient un cheminement parallèle et se prêtaient un mutuel appui. J'ai pu dire dans *Arcane 17* que, consciemment ou non, le processus de découverte artistique est inféodé à la forme et aux moyens de progression de la haute magie, mais j'ai pris soin d'ajouter qu'il reste étranger, le plus souvent, à l'ensemble de ses ambitions métaphysiques (ou religieuses)⁴⁰.

Desde el Romanticismo, la fantasía creadora (imaginación) sustituye a la fe como órgano para la divinidad, tal como se percibe también en el Postismo⁴¹. Recuperar el

³⁹ Vid. Henri de Saint-Simon: «L'Artiste, le savant et l'industriel» (1825), en *Œuvres complètes de Saint-Simon & d'Enfantin*, Vol. 10 (París: E. Dentu, 1875), pp. 201-258. A esta función sacerdotal se le superpone una función social de la poesía en las vanguardias históricas del siglo XX, aunque debe matizarse que esta función social no es central, al contrario de la función estética que se integra en la línea de la revolución kantiana del libre juego de las facultades, desarrollada por los románticos. Cfr. Donald Drew Egberts: *El arte y la izquierda en Europa* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), pp. 123 *et seq.*

⁴⁰ A. Breton: «Le Surréalisme et la tradition», *Œuvres complètes*, Vol. III, p. 1176. Sobre este tema, vid. M.-C. Dumas: «Notes sur André Breton et la pensée traditionnelle», en Michel Murat & M.-C. Dumas (eds.): *André Breton* (París: L'Herne, 1998), pp. 119-128; y A. Balakian: «André Breton et l'hermétisme: Des "Camps magnétiques" à "La Clé des champs"», en *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, nº 15, marzo de 1963, pp. 127-139.

⁴¹ Vid. Fr. Schlegel: *op. cit.*, p. 232. Para los postistas, en efecto, la imaginación constituye «el primer atributo de la divinidad»; E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», p. 281. La poesía, pues, se convierte en «imagen de un dios sobredivino»; C. E. de Ory: «Palabras», *Metanoia*, p. 159. Según William Blake en *The marriage of Heaven and Hell* (1790), la Poesía es anterior a la Religión en la medida en que, únicamente después de que los antiguos poetas concibieran los dioses a partir de una recreación animista de la naturaleza, «se formó un sistema del que algunos se aprovecharon y con el que esclavizaron al vulgo, tratando de abstraer o dar cumplimiento a las deidades mentales fuera de sus objetos; así dio comienzo el Sacerdocio. // Escogiendo formas de culto a partir de cuentos poéticos.// Hasta que al fin proclamaron que los Dioses habían ordenado tales cosas.// Así los hombres olvidaron que Todas las deidades residen en el pecho humano»; William Blake: *Ver un mundo en un grano de arena (poesía)*, ed. bilingüe de Jordi Doce (Madrid: Visor, 2009), pp. 320-323. «¡Es que ignoras la fuerza infinita de lo irreal! —enfaticaba Aragon— Tu imaginación, querido, vale más de lo que tú imaginas»; L. Aragon: *op. cit.*, p. 63.

antiguo esplendor de la divinidad *en* el hombre; volver al antiguo entusiasmo y recobrar aquella fuerza alada del poeta que, jugando con los nombres, inventa dioses⁴². Todavía más, al concebir el poema como una analogía del mundo, el poeta se convierte él mismo en un dios transformador que interviene a través del juego supremo de la poesía. Y es que, con Giovanni Pozzi, juego y arte «se reencuentran en las zonas más oscuras de la afectividad y de lo irracional, justo allí donde el denominado “juego de espíritu” por antonomasia se acerca a la plegaria, al conjuro, a la epifanía del eros»⁴³. Es decir, juego, arte y sentimiento religioso pertenecen a los sustratos primitivos de la psique, formados en los orígenes remotos de la humanidad, cuando aún el hombre era *Uno* con el universo y, por tanto, antes de que la consciencia lógico-racional indujera en él una crisis de disociación interior. Para recuperar esa alegría expansiva del sentimiento religioso arcaico, Jung creyó oportuno infundir de nuevo en el artista el prestigio de la vida mítica. Tal como dicta el revelador fragmento de una carta personal dirigida al fundador del Psicoanálisis:

Pienso, querido doctor Freud, que debemos dar tiempo al psicoanálisis para que se infiltre en la gente desde muchos centros, para revivificar entre los intelectuales la emoción por el símbolo y el mito. Muy poco a poco debemos transformar de nuevo a Cristo en lo que era, el dios adivino de la viña, y así absorber aquellas instintivas fuerzas extáticas del cristianismo con el único propósito de hacer del culto y el mito sagrado lo que una vez fueron: una fiesta de alegría embriagadora en la que el hombre recupere el *éthos* y la santidad del animal. En eso consistía la belleza y el propósito de la religión clásica⁴⁴.

Con todo, esta recomendación del suizo era quizá innecesaria, pues remite a un fenómeno ampliamente difundido en la Modernidad y especialmente intensificado a partir de las *Parole in libertà* que sirvieron de inspiración a los dadaístas:

Hemos cargado la palabra —escribió Hugo Ball el 18 de junio de 1916— con fuerzas y energías que nos permitieron volver a descubrir el concepto evangélico de la «palabra» (logos) como una compleja figura mágica. [...] Intentamos otorgarle al vocablo aislado la plenitud de un conjuro, el ardor de un astro. Y resulta extraño: el vocablo llevado a plenitud mágicamente conjuró y alumbró una *nueva* frase, que no estaba ligada ni condicionada por ningún tipo de sentido convencional. [...] esta frase hizo resonar el ser irracional, original y lúdico, pero

⁴² Vid. *infra* «3.2.5. Poesía y entusiasmo».

⁴³ Giovanni Pozzi: *La parola dipinta* (Milán: Adelphi, 1996); ap. M. Serra: *Verbalia...*, p. 116.

⁴⁴ Ap. George Steiner: *Nostalgia del absoluto* (Madrid: Siruela, 2001), pp. 56-57. Acerca de la relación del psicoanálisis con la religión, vid. Carlos Domínguez Morano: *Psicoanálisis y religión: diálogo interminable: Sigmund Freud y Oskar Pfister* (Madrid : Trotta, 2000).

abismado, del oyente; despertó y fortaleció las capas más profundas de la memoria⁴⁵.

¿No vamos robándoles elementos a todas las religiones mágicas? —se pregunta Ball un año más tarde— ¿No somos acaso eclécticos mágicos?⁴⁶

Al igual que algunos filósofos de finales del XVIII y comienzos del XIX consideraban la religión —en palabras de Schlegel— una «filosofía deliberadamente popular o intuitivamente ingenua», reconociendo no obstante que sólo con su concurso podría la filosofía aspirar a su propia culminación, también los poetas —teniéndola por «una variedad de la poesía que, ignorando la belleza de su propio juego, se toma a sí misma demasiado en serio y demasiado unilateralmente»— encuentran en ella una similar aspiración al infinito y un análogo desdén hacia un utilitarismo y una cultura mundanos, en coincidencia con la poesía romántica⁴⁷. Eso sí, toda esta corriente subterránea de espiritualidad debe estar dotada del cociente irónico necesario para no incurrir en el más necio de los dogmatismos religiosos⁴⁸. Dado que el poeta moderno pertenece a una cultura post-mágica que, en nombre de la razón, se resiste a identificar irracionalmente signo y cosa (y en este sentido, como veremos, la poética de Chicharro trata de romper esta *semiótica disyuntiva* en la línea del pensamiento estético moderno), es comprensible que su poesía difiera del encantamiento con relación al *fiat* (orden espiritual que se supone efectiva y de la que se espera un resultado concreto). Siguiendo a Thomas M. Greene, bien es verdad que los textos poéticos suelen ostentar un *fiat* original, tanto aquellos que lo revelan abiertamente como los que lo expresan de forma más velada. Pero también lo es que carecen del carácter «performativo» del encantamiento, llamado a alterar infaliblemente con su misma enunciación una determinada situación humana. A esta dimensión práctica el poema responde con una dimensión patética por la que se crea una *distancia irónica* entre nosotros y el supuesto encantamiento poético, la cual mediatiza el *fiat* del sujeto enunciador. Esta distancia irónica enmarca el deseo y es este *encuadramiento mediador de una puesta en posición frente al fiat subyacente* lo que más claramente diferencia el poema del encantamiento:

⁴⁵ H. Ball: *La huida del tiempo...*, pp. 133-134.

⁴⁶ *Ibid.*, 202.

⁴⁷ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 199. También en *id.*: *Ideas...*, pp. 95-96 (pp. 38-39 en alemán).

⁴⁸ Escribía Cioran en una de sus primeros títulos en francés: «Sin la vigilancia de la ironía, ¡qué fácil sería fundar una religión! Bastaría dejar a los mirones agruparse en torno de nuestros trances locuaces»; É. M. Cioran: *Silogismos de la amargura*, p. 94.

Le poème devient ainsi école de deux manières : d'abord, il amène le désir à trouver les paroles qui le réalisent [...] ; mais en même temps, il enseigne au désir ses limites. Le *fiat* se trouve circonscrit. Et c'est dans cette délicate négociation entre le désir qui se réalise et la connaissance que nous prenons de notre faiblesse humaine qu'on peut situer le drame intime du texte poétique. [...] Le désir apprend à se nommer et à nommer son objet au moment même, et dans le texte même, où il apprend l'inutilité de ses instruments⁴⁹.

Ahora bien, por más que el poeta acepte la falta de eficacia mágica del poema, sigue comportándose *como si* sus palabras poseyeran el poder de conjuro que dicha ironía parecería negarles⁵⁰. Ello es así por acción de una ironía superior que inhibe reflexivamente la primera ironía negativa. Recordando a Cassirer, el deseo, como primera fuerza configuradora del ser, implica la no aceptación de la realidad tal cual, de modo que no hay «ningún ente ni evento que en última instancia no tenga que someterse a la “omnipotencia del pensamiento” y a la omnipotencia del deseo»⁵¹. Esta omnipotencia del deseo es la que el Surrealismo —y a su modo también el Postismo— trató de hacer valer activando el poder de encantamiento mágico-emocional que le atribuyó a la poesía (un poder que, transformando nuestra relación afectiva con el mundo, media entre éste y nuestro *deseo*), pero sin renunciar más que deliberadamente a la consciencia de esta mediación que define los límites de su voluntad de poder a fin de no romper la dinámica del deseo que impone su impulso y su ritmo al poema⁵².

Resulta evidente que Polo de Bernabé y Caballero Bonald cometen un error de bulto cuando sostienen que la vuelta a los orígenes «se halla íntimamente ligada a esa imposibilidad de futuro que fue parte esencial de la visión del mundo postista, impuesto por un establecimiento social, político y cultural cerrado», del que sólo podrían escapar a

⁴⁹ Vid. Thomas M. Greene: *Poésie et magie* (París : Julliard, 1991), pp. 57-59.

⁵⁰ Cfr. *ibid.*, p. 52.

⁵¹ E. Cassirer: *Filosofía de las formas simbólicas II: El pensamiento mítico*, pp. 199-200. Vid. *supra* «2.2.8.2. La negra efigie del pesimismo».

⁵² En este sentido, apunta Greene: «Le poème comme le charme veut exercer un pouvoir; [...] mais il renonce au geste physique concret. Il modère la "toute-puissance de la pensée" selon l'expression freudienne, mais ne cesse d'appeler l'univers à se soumettre, sinon à notre contrôle surnaturel, du moins à notre contrôle assimilateur. Le poème nous apprend à *prendre possession* de notre monde et de nous-mêmes par le seul moyen qui convienne à notre statut de créatures finies»; Th. Greene: *op. cit.*, p. 118. Asimismo, para Octavio Paz, «volver a la magia no quiere decir restaurar los ritos de fertilidad o danzar en coro para atraer la lluvia, sino usar de nuevo los poderes de exorcismo de la vida: restablecer nuestro contacto con el todo y tornar erótica, eléctrica, nuestra relación con el mundo. *Tocar con el pensamiento y pensar con el cuerpo*. Abrir las compuertas, recobrar la unidad. Asimilar, en suma, la antigua y aún viviente concepción del universo como un orden amoroso de correspondencias y no como una ciega cadena de causas y efectos. Asumir la realidad de la magia no entraña aceptar la realidad de los fantasmas de la magia, sino volver a sus principios, que son el origen mismo del hombre»; O. Paz: «Arte mágico», *La búsqueda del comienzo...*, p. 51.

través del exilio físico o *introrreal*⁵³. Para desmentirlo basta con citar estas elocuentes palabras de Chicharro, que podemos situar en la línea de aquella crítica de la cultura que mencionamos en el epígrafe anterior:

Tenemos que luchar contra los preconceptos que profundamente nos inculca la cultura. [...] Por eso hay que volver, en cuanto nos sea posible, a la primigenia impresión de las cosas, ver en cada cosa un ser individual capaz de adquirir hasta un poder simbólico, y ver cada cosa en sus líneas más escuetas y puras. Es decir, lo que nos interesa de cada cosa es su aspecto y su valor elemental, y con estos requisitos y para el poeta, *su nombre*⁵⁴.

Porque para el poeta (como para el niño, el primitivo y el loco) nombrar es *presentar* la cosa al ser, lo que equivale a su *desocultamiento*; esto es, *darla* fenomenológicamente, o bien, en la terminología de Martin Heidegger (1889-1976), *hacer patente* el ente al ser, en tanto que la palabra contiene todas las posibilidades de ser del ente: «ninguna cosa sea, donde falta la palabra»⁵⁵. He aquí expresada la función delótica de la poesía, entendida como un *nombrar fundador*: «En la medida en que el lenguaje nombra por vez primera a lo ente, es este nombrar el que hace acceder lo ente a la palabra y la manifestación. Este nombrar nombra a lo ente *a su ser a partir del ser*»⁵⁶. Para alcanzar este nombrar fundador, aquel que guarda la *casa del ser* (el poeta) ha de poseer una inteligencia sutilísima que le permita dar con el nombre exacto en que las cosas devienen ellas mismas⁵⁷.

Con anterioridad, Hugo Ball hubo establecido una tajante afirmación de partida: «Sólo lo que se nombra está ahí y tiene ser esencial»⁵⁸. También en la poética de Chicharro encontramos que este nombrar fundador constituye uno de sus principios fundamentales, tal como el propio autor revela en su extenso poema programático y obra clave de su producción personal:

⁵³ Vid. J. M. Polo de Bernabé: «El universo poético de Carlos Edmundo de Ory y el Postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 335, p. 307.

⁵⁴ El énfasis es mío; E. Chicharro: «Posología y uso», en *Trece de Nieve*, p. 47.

⁵⁵ M. Heidegger: *De camino al habla* (Barcelona: Serbal, 1987), p. 154.

⁵⁶ *Id.*: *Caminos de bosque* (Madrid: Alianza, 2003), p. 53.

⁵⁷ Esta es la *inteligencia* poética a la que Juan Ramón Jiménez se había referido al comienzo de su libro *Eternidades* (1916-1917): «¡Inteligencia, dame/ el nombre exacto de las cosas!/ ...Que mi palabra sea/ la cosa misma/ creada por mi alma nuevamente./ Que por mí vayan todos/ los que no las conocen, a las cosas;/ que por mí vayan todos/ los que ya las olvidan, a las cosas;/ que por mí vayan todos/ los mismos que las aman, a las cosas.../ ¡Inteligencia, dame/ el nombre exacto, y tuyo/ y suyo, y mío, de las cosas!»; Juan Ramón Jiménez: *Obra poética*, Vol. I (Madrid: Espasa Calpe, 2005), pp. 1419-1420.

⁵⁸ H. Ball: *op. cit.*, p. 203.

- 79) La cosa no sentida, basta con que se nombre para ya existir en nuestro pensamiento [...]
- 86) Oír nombrar una cosa o verla es, para el pensamiento, lo mismo.
- 87) La esencia de la cosa vale por la cosa misma; la cosa, por su imagen; la imagen, por el nombre; el nombre, pues, equivale a la esencia de la cosa⁵⁹.

La célebre tesis de Parménides según la cual son lo mismo el pensar y el ser (*το γὰρ αὐτό νοεῖν ἔστιν τε καὶ εἶναι*⁶⁰) queda cuando menos matizada: el ente no puede ser pensado antes de *ser* por el lenguaje; todo pensamiento es con arreglo al ser del ente, que es el nombre. He aquí la clave por la que Eduardo Chicharro enunció en el Manifiesto del Postismo: «no habrá teólogo, tocólogo ni ictiólogo que nos demuestre que el pensamiento fue anterior a la palabra»⁶¹.

Constantemente el lenguaje se interpone entre nuestra conciencia —en gran medida determinada por las formas fijas del pensamiento (léase conceptos)— y la realidad exterior, coadyuvando a su vez la conformación de nuestras impresiones en representaciones: «La creación de las palabras del lenguaje implica la forma fundamental del pensamiento, la forma de la *objetivación*»⁶². La importancia de este aspecto es capital a la hora de comprender la dimensión mágica que se atribuye al lenguaje y, en especial, al lenguaje taumatúrgico de la poesía. Asimismo, se relaciona con la viabilidad de la escritura automática como medio de expresar «el funcionamiento real del pensamiento», definiéndose así uno de los objetivos prioritarios de Breton: la disolución de la angustia que dimana de la oposición entre *percepción* y *representación*⁶³. Si la palabra es considerada la esencia de la cosa, cuando el poeta juega con el lenguaje no sólo está jugando con las representaciones de las cosas, sino con las cosas mismas, las cuales, en su más pura realidad patética, se prestan a todo tipo de combinaciones mágicas, abracadabrantes transformaciones y síntesis esenciales en una suerte de cosmogonía y de restablecimiento arcádico. Igual que el primitivo, la conciencia mágica del poeta le hace habitar un mundo de seducción que invita al juego. Por ello, el poeta y el hombre arcaico

⁵⁹ E. Chicharro: *Música celestial*..., p. 195.

⁶⁰ Vid. Parménides: *Poema. Fragmentos y tradición textual* (Madrid: Istmo, 2007), pp. 22-23.

⁶¹ E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 282.

⁶² E. Cassirer: *Filosofía de las formas simbólicas I: El lenguaje*, p. 262.

⁶³ En ese mismo primer número de *La Révolution Surréaliste* donde aparecía el célebre manifiesto de Breton, encontramos un interesante texto de Reverdy en el que se dice: «La pensée a besoin pour progresser dans l'esprit de se préciser en mots, le rêve se développe en images. [...] La pensée, sans l'aide des mots n'avance pas»; vid. *La Révolution Surréaliste*, nº 1, Diciembre de 1924, p. 19. Existe, pues, una contradicción teórica entre la posición de rechazo de la premisa automática por parte de los postistas (muy probablemente influidos por la crítica española de entonces) y su idea de la instantaneidad de palabra y pensamiento.

son esencialmente lúdicos⁶⁴. Merced a los tropos metafóricos e imagológicos, el estancamiento de lo cotidiano da paso a la frenética movilidad de un universo saturado de insospechadas y lujuriantes correspondencias⁶⁵. Pero no por ello el poeta deja de tener conciencia de su juego. Decía Fr. Schlegel en uno de sus fragmentos del *Athenäum* que la ilusión de apariencia de la poesía (*Poetischer Schein*) es el juego de las representaciones (no *Spiel der Darstellungen*, sino *Spiel der Vorstellungen*, juego de representaciones en cuanto que ideas o conceptos), a la vez que el juego es la apariencia de las acciones (*Schein von Handlungen*)⁶⁶. Luego la poesía es al juego de las ideas lo que éste al juego de las acciones, subyaciendo pues una secreta conexión entre aquélla y la realidad.

Walter Benjamin supo ver que el dinamismo eufórico de ritmos y juegos verbales en la poesía vanguardista conducía a verdaderos experimentos mágicos con las palabras⁶⁷. El mismo Huidobro identificaba al poeta con aquel sujeto que conoce «el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras [las] palabras», por más distantes que sean desde el punto de vista de la lógica racional⁶⁸. Así pues, la poesía es un ensalmo que ejerce, a modo de encantamiento, un maravilloso poder sobre los conceptos, siendo capaz de transformar el mundo a través de la sensibilidad, como embriagando el alma de misteriosa fascinación⁶⁹. Más de medio siglo después, en su prólogo a *La rosa profunda* (1975), Jorge Luis Borges (1899-1986) apelará al valioso cometido que el poeta moderno habría de cumplir y que consiste en recuperar el carácter mágico de la palabra: «La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud»⁷⁰. Pero, ¿en qué consiste dicha virtud? Según el pensamiento esotérico, en el poder que la palabra posee para revelar significaciones entrañadas en los objetos-signo de la naturaleza, así como para generar sentido y, por último, intervenir en la

⁶⁴ Cfr. Cristóbal Holzapfel: *Crítica de la razón lúdica* (Madrid: Trotta, 2003), p. 104.

⁶⁵ Tal como la definió Roger Vitrac (1899-1952): «L'image se met le mouvement. Elle piaffe, s'impatiente. Elle part en des courses éperdues à travers le monde. Tout devient galop, poursuite échevelée, frénétisme. La machine s'emballe. / Le mystère est automatique. C'est un jeu»; ap. M. Antle: *Teatre et poésie surréalistes*, p. 76.

⁶⁶ Vid. Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 78; y en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *El absoluto literario...*, p. 145. Véase el original en Fr. Strack & M. Eicheldinger (eds.): *Fragmente der Frühromantik*, p. 31.

⁶⁷ Vid. W. Benjamin: «El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», *Iluminaciones*, p. 52.

⁶⁸ V. Huidobro: «La Poesía», *op. cit.*, p. 1297.

⁶⁹ Esta facultad se extiende a toda creación artística: «Es preciso creer en el arte como en un acto mágico, el más puro "tótem". Es el gran misterio. Es el secreto inexplicable»; *id.*: «Estética» (1935), *op. cit.*, p. 1375. Con anterioridad, Hugo Ball había escrito en su Diario: «La creación artística es un proceso mágico, que juega con conjuros y tiene como efecto un encantamiento»; H. Ball: *op. cit.*, p. 193.

⁷⁰ Jorge Luis Borges: *Obra poética*, Vol. 3 (Madrid: Alianza, 2002), p. 10.

realidad transformándola. Aún antes, Eduardo Chicharro habló de las misteriosas relaciones y de la comunicación profunda que los objetos mantienen en una lengua mágica, ininteligible para quien no esté dispuesto a superar las limitaciones del pensamiento racional:

El lenguaje de las cosas es inteligible, pero necesario es conocer esa lengua. Luego, uno mismo puede hablarla. Las personas en su niñez, cuando aún no hacen más que balbucear un idioma oficial y con fronteras, se hallan dispuestas a aprender ese idioma mágico.

Después se alcoholizan con los dictados de lo convencional, atrofian sus miembros con las razones de la rutina, anquilosan y obturan sus cerebros con los convencionalismos de la lógica.

Tan sólo los artistas se acercan al lenguaje de las cosas. Lo entienden parcialmente e intentan hablarlo. La obra de un artista, en mayor o menor altura, es una página escrita en esa lengua⁷¹.

Dicha *lengua mágica* no es otra que la analogía, definida por Octavio Paz como «la ciencia de las correspondencias [...] la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad»⁷²; pues lo específico de la magia consiste en «concebir al universo como un todo en el que las partes están unidas por una corriente de secreta simpatía. El todo está animado y cada parte está en comunicación viviente con ese todo»⁷³. De ello colige el mexicano que entre magia y arte existe un flujo y reflujo constante: «la poesía descubre correspondencias y analogías que no son extrañas a la magia, para producir una suerte de hechizo verbal»⁷⁴. Ciertamente es que, según matiza Paz en la línea estética que marca la Modernidad, la poesía, irreductible a cualquier otra experiencia, no puede ser identificada sin más con la actividad mágica (o religiosa), pues en modo alguno el poeta utiliza dicho conjuro del lenguaje para lograr el objeto de su deseo, sino para *fundirse a él, como el místico*. Sin embargo, reconoce este mismo autor, «el espíritu que la expresa, los medios de que se vale, su origen y su fin, muy bien pueden ser mágicos o religiosos»⁷⁵.

⁷¹ E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 185.

⁷² O. Paz: *Los hijos del limo*, pp. 109-110.

⁷³ *Id.*: *Las peras del olmo*, p. 154; también en *id.*: *La búsqueda del comienzo...*, p. 49. Tal como indica Hutton Webster, el mago no distingue las categorías de semejanza e identidad: «pour lui, des choses, des actes ou des phénomènes qui se ressemblent sont identiques et interchangeable. N'importe quelle analogie, si légère ou tirée par les cheveux qu'elle puisse être, suffira à établir la ressemblance nécessaire. Le champ de tels processus analogiques n'a pas de limites. C'est un axiome de la magie qu'imagination vaut réalité : *Ficta pro veris accipi*»; Hutton: *La magie dans les sociétés primitives* (París: Payot, 1952), p. 71.

⁷⁴ O. Paz: «Arte mágico», *op. cit.*, p. 48.

⁷⁵ *Id.*: «Poesía de soledad y poesía de comunión» (1942), en *Las peras del olmo*, p. 97.

En lo que respecta a C. E. de Ory, fue éste quien mejor respondía al ideal postista del poeta-mago, conocedor de esa lengua secreta a través de la cual los objetos establecen entre sí una comunicación especial:

Toda una filosofía del conocimiento de la historia del mundo —ha escrito Rafael de Cózar— viene a establecerse a través de los objetos cotidianos, en el mecanismo de sus relaciones. Carlos Edmundo de Ory concede hoy un valor sustancial a cada uno de esos seres que nos rodean y hace de su uso un verdadero rito, una relación mágica de su contacto⁷⁶.

Se perciben claramente en el Postismo los ecos de la naturpoesía de Novalis y, a través de éste, de la tesis de Herder sobre el origen divino del lenguaje, visible también en Wackenroder y Tieck⁷⁷. Para éstos, existen dos *lenguajes maravillosos*: la naturaleza (hablado únicamente por Dios) y el arte (hablado por los elegidos)⁷⁸. Merced a las correspondencias que se establecen entre ambos, la naturaleza, en sus diversas manifestaciones, es el lenguaje cifrado de que está compuesto el mensaje divino y cuyo jeroglífico sólo puede ser descifrado por el *poeta magus* mediante el hallazgo de la «Palabra secreta» (*geheime Wort*), dado que éste reproduce constantemente en su poesía ese mismo proceso mágico. Esta idea de tintes claramente neoplatónicos, íntimamente relacionada con el juego mágico de los cuerpos y movimientos astrales que Marsilio Ficino —a partir de la segunda *Enéada* de Plotino (205-207)— interpretaba a la manera de signos y gestos de un libro escrito por la inteligencia divina que el hombre puede intuir por medio de un acto de gracia y haciendo uso constante de la analogía, se mantiene de algún modo presente a lo largo de todo el Romanticismo, incluso en autores tardíos como Joseph von Eichendorff (1788-1857), quien de hecho extremará esta interpretación uniendo a las imágenes simbólicas del bosque —típicamente eichendorffianas— las sonoridades y reiteraciones propias de las fórmulas mágicas (ensalmo, sortilegio, hechizo,

⁷⁶ R. de Cózar: «Introducción» a C. E. de Ory: *Metanoia*, p. 35. Por su parte, Carlos Martínez Rivas escribió en una de las páginas de sus Diarios: «Carlos Edmundo de Ory, era para mí la encarnación del poeta mago. Yo no he conocido jamás otro poeta que, como él, representara esa especie cada día más en vías de desaparición»; *ap.* C. E. de Ory: «Historia del Postismo», en *Poesía (1945-1969)*, pp. 269-270. Según Söderberg a propósito del gaditano: «Ama el azar, la frase mágica, el capricho»; *vid.* Lasse Söderberg: «Desarraigado, errante y temeroso», en *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 40.

⁷⁷ *Cfr.* W. H. Wackenroder & L. Tieck: *Efluvios cordiales...*, p. 153.

⁷⁸ Afirma el monje amante del arte, sujeto enunciador de dicha obra: «conozco dos lenguajes maravillosos, por medio de los cuales el Creador les ha concedido a los hombres concebir y comprender los asuntos celestiales en todo su esplendor [...] Uno de estos lenguajes maravillosos solamente lo habla Dios; el otro sólo lo hablan unos pocos elegidos entre los hombres, ungidos por Él como sus predilectos. Me refiero a la naturaleza y el arte»; *ibid.*, p. 154.

encantamiento...)⁷⁹. Así, puede leerse en el que quizá sea el poema más célebre del citado poeta alemán, «Wünschelrute» (1835):

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort⁸⁰.

Por medio del descubrimiento de las semejanzas que se ocultan bajo los signos, el poeta-mago descifra el gran libro del mundo. Este mundo aguarda a que el poeta despierte las fuerzas dormidas de la naturaleza, su música oculta, batiendo la *varita mágica* de su ánimo⁸¹. Esta metáfora de la poesía como idioma mágico remite, pues, a la *Ursprache* o lengua universal formulada en el seno del Romanticismo, la cual influirá poderosamente en el Simbolismo de la segunda mitad del XIX⁸². Retrotrayéndonos a las postrimerías del siglo XVIII, encontramos el siguiente aserto de Jean-Paul: «Una visión profunda de la naturaleza nos lleva a comprender que en torno y a través de todas las cosas del mundo, se tiende un lazo secreto y que las analogías que el ingenio descubre en las cosas existen realmente y aparecen cuando se aguza la mirada como verdaderas relaciones de igualdad»⁸³. Por tanto, tras la aparente diversidad de la naturaleza late la antigua unidad oculta que el poeta ha de aprehender sirviéndose de la analogía. El hombre es un microcosmos; de igual manera, el cosmos es un microantropos. Sólo más tarde, el célebre poema «Correspondances» sintetizará esta idea romántica, tan importante en el pensamiento estético del autor de *Les fleurs du mal* (1857-1868)⁸⁴. En tal sentido, los

⁷⁹ Sobre la referencia a Ficino y Plotino, *vid.* Luis Miguel Vicente: *Estrellas y astrólogos en la literatura medieval española* (Ediciones del Laberinto, 2006), p. 40; y Jim Tester: *Historia de la astrología occidental* (México D.F.: Siglo XXI, 1990), pp. 71-72 y 244 *et seq.*

⁸⁰ Siguiendo la traducción de Alfonsina Janés: «Duerme una canción en todo / Lo que sueña sin cesar, / Si hallas la fórmula / El mundo empieza a cantar»; *vid.* Joseph von Eichendorff: *Gedichte / Poemas* (Barcelona: Bosch, 1981), pp. 148-149.

⁸¹ Fr. Schlegel negaba todo mundo espiritual desprovisto de ánimo, «por mucho intelecto que uno posea. [...] sólo la varita mágica del ánimo [*dem Zauberstabe des Gemütes*] hace nacer todo»; Fr. Schlegel: *op. cit.*, p. 151. Véase el original en Fr. Strack & M. Eicheldinger (eds.): *op. cit.*, p. 64. Sobre la relación de la poesía y la música, *vid. supra* «2.2.6.2. Música y euritmia».

⁸² *Cfr.* Domingo Rodríguez Moreno: «Postfacio» a Achim von Arnim: *Los mayorazgos* (Barcelona: Nortésur, 2010), pp. 85-86. Acerca de la repercusión que esta obra de Arnim tendría en el futuro Surrealismo, destacamos las palabras que Breton le dedicó en 1933: «C'est dans un conte comme *Les Héritiers du Majorat* qu'à ma connaissance pour la première fois tend à s'exprimer un doute radical à l'égard d'une telle affirmation, [...] doute qui, compte tenu de divers états d'éparpillement du Moi dans l'objet "extérieur" ayant lieu particulièrement dans l'enfance et dans certains délires, entraîne consciemment le trouble général de la notion de personnalité»; A. Breton: «Introduction aux "Contes bizarres" d'Achim d'Arnim» (1933), *Point du jour*, p. 129. *Cfr.* K. Heinz Bohrer: *Le présent absolu...*, p. 51.

⁸³ Puede verse en A. Marí (ed.): *El entusiasmo y la quietud...*, p. 46.

⁸⁴ *Vid.* Ch. Baudelaire: *Las flores del mal*, pp. 94-97.

poetas son Alquimistas del Pensamiento —utilizando una expresión del poeta francés—, creadores de una Religión Universal «qui se dégage de l'homme, considéré comme memento divin»⁸⁵. La definición simbólica de la poesía como *alquimia verbal* estará muy presente en el ideario de los surrealistas, especialmente a partir del Segundo Manifiesto (1930), si bien más en referencia al precedente rimbaudiano que a Baudelaire o Mallarmé⁸⁶. El poeta debía convertirse en un vidente. Pero, ¿en qué consiste exactamente este don de la videncia?

Para responder a esta pregunta, remitámonos a una cita aragoniana de 1926: «Los hombres viven con los ojos cerrados en medio de precipicios mágicos»⁸⁷. De ello se infiere que la principal misión del Surrealismo consistía en abrir los ojos del espíritu a un mundo mágico (apenas entrevisto a través de las grietas de una realidad en crisis) donde los objetos son nada menos que instrumentos de conjuro, «intermediarios —decía Cirlot—, verdaderos ángeles (en el sentido de Rilke), absolutamente imprescindibles para ligar al hombre caído con la fuente de toda fuerza»⁸⁸. Merced a las relaciones sorprendentes (turbadoras, humorísticas o maravillosas) que el arte surrealista gustaba de establecer entre objetos distantes, el poeta logra sustraerlos del utilitarismo burgués que los reducía a una consideración funcional, según el uso común en el orden de las finalidades prácticas. En tal sentido, lo surreal constituía para Artaud un «punto de mágica utilidad de las cosas», lo cual Aragon supo relacionar con los procesos de la mente infantil⁸⁹. Esta proyección de la subjetividad al objeto de la representación supone una traslación del acento psíquico que,

⁸⁵ *Id.*: *Mon cœur mis à nu* (Genève : Librairie Droz, 2001), p. XXXI. Sobre la relación de Baudelaire con el esoterismo, remito al trabajo de Paul Arnold: *Esoterisme de Baudelaire* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1972). Véase asimismo, Marc Eigeldinger: «Baudelaire et l'alchimie verbale», en AA.VV.: *Études Baudelairiennes II* (Neuchâtel : Editions La Baconnière, 1971), pp. 81-98.

⁸⁶ «Al elegir a Rimbaud —ha escrito Camus—, Breton demostró que el surrealismo no era acción, sino ascesis y experiencia espiritual. Volvió a poner en el primer plano lo que constituye la originalidad profunda de su movimiento y por lo que es tan precioso para una reflexión sobre la rebelión: la restauración de lo sagrado y la conquista de la unidad»; A. Camus: «Surrealismo y revolución», *El hombre rebelde*, *op. cit.*, p. 125. Puede consultarse el libro de Jean Richer: *L'alchimie du verbe de Rimbaud. Essai sur l'imagination du langage* (Paris : Guy Trédaniel, 1991). Sobre el precoz genio de Charleville, escribía el dadaísta H. Ball en junio de 1916: «En nuestra astronomía no puede faltar el nombre de Arthur Rimbaud. Nosotros somos rimbaudistas sin quererlo ni saberlo. Él es el patrón de nuestras múltiples poses y pretextos sentimentales; la estrella de la moderna desolación estética»; *vid.* H. Ball: *op. cit.*, pp. 134-136.

⁸⁷ L. Aragon: *op. cit.*, p. 182.

⁸⁸ Únicamente en este sentido —añade el catalán— sería posible encontrar al hombre primitivo «en sus paradisíacas islas, en la misma situación espiritual que “el hombre arrojado-en-el-mundo”, de Heidegger»; *vid.* J.-E. Cirlot: *El mundo del objeto...*, pp. 70-71.

⁸⁹ *Vid.* A. Artaud: *El pesa-nervios*, p. 58. En uno de sus primeros textos críticos publicados, Aragon escribía: «Les enfants, poètes sans être artistes, fixent parfois un objet jusqu'à ce que l'attention le grandisse, le grandisse tant, qu'il occupe tout leur champ visuel, prend un aspect mystérieux et perd toute corrélation avec une fin quelconque. Ou ils répètent inlassablement un mot, tant et si bien qu'il se dépouille de tout sens pour demeurer un vocable poignant et sans but» ; L. Aragon: «Du décor» (1918), *Écrits sur l'art moderne* (Paris: Flammarion, 1981), p. 6. Puede verse una traducción española en *id.*: «Del decorado», *Escritos de arte moderno*.

en el paradigma psicoanalítico, equivale al concepto de *catexia* o *catexis*. A partir del momento en que el sujeto dirige su energía pulsional hacia un determinado objeto, éste queda impregnado de energía psíquica desplazada. Según las experiencias de catectización, el sujeto ya no permanece indiferente al objeto *cargado* (es decir, revestido de un nimbo de significación especial), de modo que el grado de desautomatización de la realidad coincide proporcionalmente con la objetivación de las interioridades del poeta. En estos términos, la expresión *catexia estética* ilustraría el especial fenómeno de proyección electiva merced al cual el objeto de la representación poética se convierte en un objeto mágico, lleno de simbolismo y, por tanto, cargado de una significación especial (consumándose así la fusión místico-estética del sujeto con su objeto, como quería Paz). Desde esta perspectiva, Artaud no dudó en reconocer que el Surrealismo siempre fue para él *una especie de magia*: «La imaginación, que tiene por objeto hacer aflorar a la superficie del alma lo que habitualmente tiene escondido, debe necesariamente producir profundas transformaciones en la escala de las apariencias, en el valor de significación y en el simbolismo de lo creado»⁹⁰. Por tanto, la *révolution* surrealista no puede ser comprendida en sus justos términos sin atender a la contigüidad existente entre sueño (*rêve*) y revelación (*révélation*), elementos primordiales que intervienen en los distintos mecanismos de magificación del mundo propuestos por dicha estética.

En este sentido, Juan-Eduardo Cirlot afirmaba que «el arte surrealista es *siempre* apocalíptico y se relaciona hondamente con la corriente de la magia»⁹¹. Sin duda, este magisterio tuvo una importancia decisiva para el primer Cirlot, cuya concepción mágica de la poesía se refleja claramente en uno de sus primeros títulos, *Árbol agónico* (1945), publicado en el año auroral del Postismo y cuyo primer poema hace referencia explícita a la figura mítica del poeta: «Ha aprendido, sufriendo, fórmulas mágicas que los otros desconocen: conjuros para *evocar y recrear las danzas interiores*» (el énfasis es mío)⁹². El magisterio surrealista se verá más tarde enriquecido por la confluencia de distintas fuentes, citadas por Gómez Bedate en su artículo sobre el pensamiento mágico en la poesía española de mediados del siglo XX: entre otros, la simbología místico-cabalística o el imaginario de gnósticos y sufíes, sin olvidar en términos puramente artísticos el

⁹⁰ A. Artaud: «En la gran noche o el bluff surrealista»; ap. Luis Mario Schneider: «Artaud en México», introducción a A. Artaud: *México...*, p. 9.

⁹¹ J.-E. Cirlot: *La imagen surrealista*, p. 12.

⁹² *Id.*: «El poeta», *Árbol agónico*, en *En la llama...*, p. 71.

descubrimiento del dodecafonismo y la tendencia a la abstracción, de cuya síntesis estética nace la poesía permutatoria alumbrada por Cirlot en la década de los cincuenta⁹³.

También el *realismo mágico* de Ángel Crespo (quien al igual que Cirlot hollará las escondidas sendas del hermetismo, el iluminismo y otras fuentes ocultistas) podría definirse como una perífrasis de *le merveilleux* surrealista, según se colige de las siguientes palabras del autor: «lo que yo quiero de la poesía es que me muestre y me enseñe a mostrar a los demás la realidad entera (con su parte aparente y con la oculta), de manera, que concibo a la poesía en su fondo más profundo como un ejercicio de conocimiento por revelación, como una operación mágica»⁹⁴. No en vano, fueron los postistas fundacionales quienes, pertrechados de lecturas surrealistas, iniciaron a Crespo en el mundo de la magia. Pero ¿qué quiere decir exactamente «realismo mágico»? Es decir, ¿qué prima en él —si es que prima algo—, realidad o magia? Para responder, debemos antes remitirnos al homónimo género de la narrativa hispanoamericana (como sabemos, profundamente enraizado en la rica tradición oral de la cultura nativa de aquellas latitudes).

Existe un consenso generalizado a la hora de atribuir la expresión «realismo mágico» al historiador y crítico del arte Franz Roh (1890-1965), quien en su ensayo *Nach Expressionismus: Magischer Realismus (Probleme der neusten europäischen Malerei)* (1925) se refería a la corriente pictórica alemana que por entonces comenzaba a alzarse contra la vertiente politizada del Expresionismo⁹⁵. Traducida al español y publicada por Ortega en la *Revista de Occidente* apenas un año más tarde, esta obra ofrece a Arturo Usler Pietri (1906-2001) un nombre para la emergente cuentística —primero venezolana y después latinoamericana en general— que estaba llamada a superar el realismo americano de principios del siglo XX, tal como puede leerse en un artículo de 1948 (esto es, coetáneamente al Postismo y muy pocos años antes de que Leopoldo de Luis y Federico Muelas aplicaran esta denominación a la poesía de Crespo, Carriedo y compañía)⁹⁶. El marbete «realismo mágico», que sería asignado a la nueva narrativa de Miguel Ángel

⁹³ Cfr. P. Gómez Bedate: «El pensamiento mágico en la poesía española...», en *Campo de Agramante*, n° 15, pp. 39-42; y V. Cirlot: «Juan Eduardo Cirlot, entre el surrealismo y la simbología», en *Agulha*, n° 21-22. Vid. *infra* «3.3.4. El enderezamiento postista y la poesía permutatoria de Cirlot».

⁹⁴ Á. Crespo: «Notas inéditas», en *La Alegría de los Náufragos: Revista de Poesía*, n°s 1-2, Huerga & Fierro, 1999, p. 29. Puede también verse en P. Gómez Bedate: *art. cit.*, p. 50.

⁹⁵ Vid. Franz Roh: *Realismo mágico: post-expresionismo (Problemas de la pintura europea más reciente)* (Madrid: Alianza, 1997).

⁹⁶ «Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico. // Este rumbo, que se afirma desde 1928 ha llegado a ser el que ha caracterizado el cuento venezolano en los últimos veinte años»; Arturo Usler Pietri: «Letras y hombres de Venezuela» (1948), *Obras selectas* (Caracas: Edime, 1977), p. 960.

Asturias (1899-1974), considerado por muchos el precursor de dicha tendencia, así como a toda una nómina de autores encabezada por Juan Rulfo (1917-1986) y por el recientemente fallecido Gabriel García Márquez (1927-2014), competirá con «lo real maravilloso» de Alejo Carpentier, sin que sepamos del todo distinguir una corriente de otra. A pesar de la determinación de éste a mantenerse a distancia respecto al realismo mágico y al Surrealismo *en sí*⁹⁷, sus esfuerzos no siempre tuvieron el éxito esperado. En el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), Alejo oponía lo real maravilloso americano a lo maravilloso irreal del Surrealismo, tachado por él de artificioso («obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse») ⁹⁸. Para este autor, el *realismo mágico* coincidiría con las ideas de Roh y con el Surrealismo en su inverosimilitud, tal como reflejan las pinturas de Balthus (nombre artístico de Balthasar Klossowski de Rola, 1908-2001) o Marc Chagall (1887-1985), con «elementos de la realidad pero llevados a una atmósfera de sueño, a una atmósfera onírica» ⁹⁹. Esta oposición seminal entre lo maravilloso natural y lo maravilloso creado constituye el argumento central que ilustra su posición teórica con respecto a la realidad vista por el artista:

si el surrealismo perseguía lo maravilloso, hay que decir que el surrealismo muy rara vez lo buscaba en la realidad. [En él] está todo premeditado y calculado para producir una sensación de singularidad [...]. Misterio. Misterio *fabricado*.

Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano ¹⁰⁰.

Sin embargo, si hacemos caso al Manifiesto del Surrealismo (1924), Breton consideraba que: «Lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico ha dejado de existir; ahora sólo hay realidad» ¹⁰¹. Es justo recordar que Carpentier no siempre fue tan beligerante con el Surrealismo, y que en su juventud llegó incluso a identificarlo con un *arte mágico* «cuyo descubrimiento constituye el hecho poético más importante que haya tenido lugar desde la evasión literaria de Arthur Rimbaud» ¹⁰². Con el tiempo, Alejo no pudo sino reconocer la importancia del estímulo surrealista en la configuración de la nueva

⁹⁷ A. Carpentier: «Un camino de medio siglo» (1975), en *Los pasos recobrados...*, p. 60.

⁹⁸ *Id.*: «Prólogo», *El reino de este mundo* (San Juan, Puerto Rico: La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2006), p. 1. Puede verse también en *id.*: «De lo real maravilloso americano» (1948-1964), en *Los pasos recobrados...*, p. 38.

⁹⁹ *Id.*: «Lo barroco y lo real maravilloso» (1975), en *Los pasos recobrados...*, p. 82

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 82-83.

¹⁰¹ A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», en *Manifiestos...*, nota 5 al pie de p. 25.

¹⁰² A. Carpentier: «En la extrema avanzada. Algunas actitudes del “Surrealismo”» (1928), en *op. cit.*, p. 219. *Vid. ibid.*, p. 219-223.

narrativa americana¹⁰³. En opinión de Juan José Sebreli, tanto el realismo mágico de Asturias como lo real maravilloso de Carpentier (autores formados literariamente en París) nacieron bajo el poderoso influjo del Surrealismo (a tenor también de las estancias de Artaud, Breton y otros surrealistas europeos en tierras hispanoamericanas, especialmente en México)¹⁰⁴. Cualquier pretensión de deslindar los tres géneros citados presenta más inconvenientes que ventajas, amén de las evidentes dificultades que ello entrañaría. Teniendo esto en cuenta, quizá no resulte, después de todo, completamente inoperante la apreciación del cubano, pues permite poner encima del tapete algunas ideas cuyo esbozo nos aventuramos a ofrecer a continuación.

Por una parte, lo real maravilloso consistiría en resaltar el contenido maravilloso de la realidad sin elementos de artificio: ésta, que como tal realidad se ofrece, es maravillosa en tanto que es real (con su complejidad y sus contradicciones admirables), y el sujeto únicamente accede a lo maravilloso desde y a través de ella. Por otra parte, lo maravilloso surrealista nace de un impulso cognoscitivo de más amplio espectro que trata de aprehender una realidad total por medio de la conjunción irracional de elementos reales junto con la emersión de otros elementos en principio extraños al ordenamiento objetivo o convencional de esta categoría gnoseológica. Algo parecido sucedería en el realismo mágico, expresión de una síntesis de los opuestos que problematiza lo real. El punto de unión lo encontramos en la poética del «realismo mágico» (*sic.*, en italiano) concebida por Massimo Bontempelli (1878-1960), que alcanzará su expansión durante la década de los

¹⁰³ Sobre este interesante tema, *vid.* Anke Birkenmaier: *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006); Irlemar Chiampi: «Alejo Carpentier y el surrealismo», en *Revista de la Universidad de México*, n° 37, 5, 1981, pp. 2-10; *id.*: «Lo maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabilie», en AA.VV.: *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana* (Caracas: Monte Ávila, 1984), pp. 221-249; Leonardo Padura Fuentes: «Carpentier y el surrealismo: de París a Puerto Príncipe», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 649-650, Julio-Agosto de 2004, pp. 35-42; Klaus Müller-Bergh: «Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier», en *id.* (selecc. y nota preliminar): *Asedios a Alejo Carpentier. Once ensayos críticos sobre el novelista cubano* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972), pp. 13-38; y María Clara Bernal Bermúdez: *Más allá de lo real maravilloso: El surrealismo y el Caribe* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2006). Acerca de la distinción entre los conceptos «realismo mágico» y «real maravilloso», *vid.* Juan Barroso VIII: *Realismo mágico y lo real maravilloso en «El reino de este mundo» y «El siglo de las luces»* (Zaragoza: Ediciones Universal, 1977); Alicia Llarena: «Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 26, Universidad Complutense de Madrid, 1997, pp. 107-117; *id.*: *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud (Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)* (Gaithersburgh [Maryland, USA]: Hspamérica, 1997); y Claudia Gatzemeier: «El realismo mágico, lo real maravilloso y la literatura fantástica», *La literatura fantástica española e hispanoamericana: Historia – teoría – textos* (Stuttgart: Schmetterling Verlag, 2009), pp. 33-37. Sobre el concepto de realismo mágico en la narrativa hispanoamericana, *vid.* Seymour Menton: *Historia verdadera del realismo mágico* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 2003); y Wojciech Charchalis: «En torno al concepto de realismo mágico», *El realismo mágico en la perspectiva europea. El caso de Gonzalo Torrente Ballester* (New York: Peter Lang, 2005), pp. 9 *et seq.*

¹⁰⁴ *Vid.* J. J. Sebreli: *op. cit.*, pp. 120 *et seq.*

años 20 y que será desarrollada en las páginas de *L'avventura novecentista* (1938). Circunstancialmente afiliado al Futurismo y uno de los introductores del Surrealismo en Italia, el realismo mágico de Bontempelli (que a grandes rasgos éste identifica con la estética de Breton) coincide con el progresivo paso del humorismo y la ironía a lo hermético y funambulesco, donde razón e inconsciente se dan la mano a través de todo tipo de aventuras impredecibles: «L'uomo e il mondo veduti come un miracolo e un mistero, tale è sempre stata la mia ansia»¹⁰⁵. Sin embargo, mientras que el realismo mágico de la narrativa hispanoamericana *familiariza lo sobrenatural* (de modo que lo insólito, lo fascinante, se incrusta en el orden de los acontecimientos rutinarios), lo maravilloso surrealista, por el contrario, *extraña lo cotidiano* (de manera que lo familiar es entonces presentado como algo insólito).

En contra de lo que los expertos suelen afirmar, no fue Roh quien acuñó por primera vez el exitoso epíteto «realismo mágico», sino otro alemán, perteneciente a la primera generación romántica: Novalis. Al escudriñar el sentido de sus palabras encontramos quizá la clave. Y es que el realismo mágico y el Surrealismo son dos formas de la idealidad que, si bien apuntan a lo maravilloso, difieren en sus respectivos enfoques, si bien que complementariamente: mientras que el realista mágico [*magischer Realist*] busca un objeto maravilloso (una figura maravillosa), el idealista mágico [*magischer Idealist*] busca un sujeto maravilloso (un movimiento maravilloso), pero ambas son «enfermedades lógicas — formas de la ilusión — en las que el ideal se manifiesta o se refleja de dos formas diferentes»¹⁰⁶. Semejante distinción explicaría, por ejemplo, que la primera modalidad sea más narrativa, mientras que lo maravilloso surrealista sería más poético, aunque ambos procesos conducen a la romantización del mundo mediada irónicamente: el realismo mágico asimila lo maravilloso a la realidad cotidiana como si la unión resultante, esa realidad mágica, fuera en verdad ordinaria. En este caso no hay lugar para el asombro, aunque sabemos que se trata de una ironía, pues la realidad presentada no deja de ser asombrosa. Por el contrario, el Surrealismo busca deliberadamente la perplejidad, el efecto sorprendente y desautomatizador de un maravilloso que produzca un sacudimiento psíquico, a menudo expresado con las metáforas del cortocircuito y la

¹⁰⁵ Massimo Bontempelli: *L'avventura novecentista* (Floencia: Valecchi, 1974), p. 191. Vid. *ibid.*, pp. 190-191. Sobre el concepto de «realismo mágico» en Bontempelli, vid. Giuseppe Amoroso: *Il realismo mágico di Bontempelli* (Messina: La Editrice Universitaria, 1960). Acerca de su influjo surrealista y vanguardista, vid. Elena Ugnani: *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo* (Ravenna: Longo, 1991). También destacamos el trabajo de Roselena Glielmo: *La traversata dell'ironia. Studi su Massimo Bontempelli* (Nápoles: Alfredo Guida, 1994). Bontempelli se adhirió al fascismo en 1923, en la línea política general del grupo marinettiano.

¹⁰⁶ Novalis: *La enciclopedia*, p. 426.

centella. Ambos trascienden la incompatibilidad preliminar de los opuestos, pero con un enriquecimiento psíquico en el caso de lo maravilloso surrealista y con un placer meramente literario en el caso del realismo mágico. Por último, frente al idealismo (entendido en un sentido lato) del realismo mágico y del Surrealismo, lo real maravilloso pertenecería más al realismo: a un realismo *sui generis*, ciertamente, en que el elemento maravilloso se reintegraría a la realidad pretendidamente objetiva, por más que inusual.

Después de todo este recorrido, y retomando la cuestión de que partimos, ¿en cuál de estas modalidades —si es que no son todas ellas variantes de un mismo género— encajaría, pues, el realismo mágico de Crespo y de aquellos postistas de segunda hora en contraste con el Postismo original? No hay duda de que este realismo mágico no es Postismo, pero incorpora rasgos estilísticos reconociblemente postistas. Ahora bien, mientras que la poesía de Chicharro y Ory negaba el realismo como posibilidad literaria y mucho menos poética (en la línea romántica que el Surrealismo culminó), la de Crespo, Carriedo, Casanova de Ayala, etc. partía de una concepción realista con mezcla de elementos oníricos y evocadores¹⁰⁷. Hay en estos últimos, por tanto, un mayor apego a la realidad, según muestran las palabras de Antonio Fernández Molina: «La realidad es mágica, nada la supera en potencia sugestiva. Basta abrir los ojos y apartar las telarañas del pensamiento, el mundo se ofrece como algo sorprendente»¹⁰⁸. El Postismo, por el contrario, coincidía con el Surrealismo en su rechazo frontal de una realidad cuya hostilidad hacia el poeta sólo la imaginación, por medio de todo tipo de mecanismos desrealizadores, puede anular estéticamente. De ahí el idealismo que subyace al humor

¹⁰⁷ Cfr. P. Gómez Bedate: *art. cit.*, p. 48. En su *Manual de Historia de la literatura española* (1966), Aub define a Crespo como «un poeta muy atado a la realidad»; *vid.* Max Aub: «La generación de la segunda dictadura (1939-1964)», *Manual de Historia de la literatura española* (Madrid: Akal, 1966). Del otro lado, escribía René Char: «La realidad sin la energía dislocadora de la poesía, ¿en qué queda?»; René Char: *La palabra en archipiélago* (Madrid: Hiperión, 1996), p. 149. Por su parte, el pintor Eugène Delacroix (1798-1863), uno de los renovadores del arte moderno y nombre propio del romanticismo francés, escribía en su Diario el 22 de febrero de 1860 a propósito del que debía ser uno de los artículos prioritarios del *Diccionario de las Bellas Artes* que desgraciadamente nunca tuvo oportunidad de confeccionar: «Le réalisme devrait être défini l'antipode de l'art. Il est peut-être plus odieux dans la peinture et dans la sculpture que dans l'histoire et le roman; je ne parle pas de la poésie: car par cela seul que l'instrument du poète est une pure convention, un langage mesuré, en un mot, qui place tout d'abord le lecteur au-dessus du terre à terre de la vie de tous les jours, la plaisante contradiction dans les termes ce serait, de la poésie réaliste, si on pouvait concevoir même ce monstre. [...] L'art, la poésie, vivent de fictions»; Eugène Delacroix: *Journal de Eugène Delacroix - Tome III (1855-1863)* (París: Librería Pion, E. Plan, Nourrit et Cie., 1895), p. 378. Es posible que Carlos Edmundo de Ory leyera este apunte, si tenemos en cuenta que a mediados de los años 50 había citado en su propio Diario un extracto del *Journal* escrito por el pintor francés; *vid.* C. E. de Ory: *Diario*, vol. II, p. 49. El interés que dicho artista despertó en el gaditano se percibe también en las menciones que éste hizo de las obras de Delacroix *La Barque de Dante* (1822) y el *Méphistophélès dans les airs* (1828) en sendos artículos; *vid. id.: Iconografías y estelas*, pp. 173 y 38, respectivamente.

¹⁰⁸ A. Fernández Molina: «Mundos paralelos», en AA. VV.: *Realismo mágico*, Catálogo de la Exposición en el Palacio de Sástago (Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1989).

postista: la realidad es absurda, nada es sin la potencia emocional y estética de la poesía; únicamente volviendo los ojos al interior, el mundo se transforma al contacto con el espíritu que lo precede y alumbra. Por tanto, el realismo mágico de los años 50 trataba en última instancia de despertar la conciencia a la realidad exterior: partía de la realidad para acceder —a través del *yo*— a una realidad mágica, enriquecida, pero en la que lo real objetivo aún se sostiene. Este *yo* prefiere ocupar un punto sutil que marcaría la pasiva equidistancia entre imaginación y experiencia, entre deseo y realidad, perseguida a lo largo de los años:

Ni la imaginación ni la experiencia
desvelan el misterio —pero el alma
se temple al perseguirlo [...]
—y acecha sin pasión, mas con el arco
en la mano indolente¹⁰⁹.

En este otro fragmento, el *yo* lírico contempla un fenómeno cotidiano como queriendo inhibir —o controlar— ciertos poderes consustanciales a la poesía:

¡Qué misterio hace que pase
esta luz por los cristales,
sin romperlos ni quemarlos,
y se detenga en mis manos
que acarician la madera
sordomuda de la mesa
—con temor de que este fuego
de la luz y de mis versos
se alce en llamas invisibles?¹¹⁰

Percíbase el contraste de tono con este poema de Ory, fechado en 1948, donde aparecen los mismos motivos del misterio y del fuego, pero invocados por el sacerdote-profeta-mago (máscaras de una misma personalidad poética):

Recurro a un fuego en que hablo y callo luego
De allí no salgo y me oigo el alma y cuando
sumo mis ojos de un misterio ciego
cuando los sumo y cuando estoy hablando
mis ojos oyen y mi boca anego
de un silencio mortal Recurro a un fuego¹¹¹

¹⁰⁹ Á. Crespo: «Ante el regazo virgen», *Poesía*, Vol. 3, p. 223.

¹¹⁰ *Id.*: «Luz del atardecer», *op. cit.*, Vol. 2, p. 151.

¹¹¹ C. E. de Ory: «Recurro a un fuego», en *La flauta prohibida*, p. 81.

Al contrario del realismo mágico de Crespo, el Postismo de Ory parte del *yo* para acceder —a través de la fuerza transformadora de la poesía— a aquel más profundo *Yo* donde se consuma la mágica indistinción entre realidad e irrealdad; en definitiva, dicho ismo trataba de contribuir a que la conciencia se despertara a sí misma, coincidiendo así con el proyecto romántico y surrealista. El medio predilecto para este despertar de la autoconciencia no fue otro que el de la imagen creadora (arbitraria, irracional o lúdica) cuyo componente básico (recordemos a Reverdy) no es otro que la emoción estética¹¹². Esta aprehensión mágica del mundo —conducta que no dista mucho de la del sueño o la locura, y que, como decíamos, se manifiesta de un modo natural en la mente primitiva e infantil— se revela entonces como una conciencia mediatizada por la emoción, esta la cual, definida como *una brusca caída de la conciencia en lo mágico*, no se reduce a un mero accidente determinado por el trastorno fisiológico que turbara la vida psíquica, sino que, por el contrario, se define como una acción transformadora que el espíritu ejerce sobre lo exterior, lo cual muestra un cierto grado de organización estructural entre la intencionalidad del sujeto y la relación que éste sostiene con el mundo¹¹³. De hecho, el artista opera mágicamente sobre la realidad para satisfacer sus deseos, aunque, a diferencia de los enfermos mentales, sin pervertir las leyes de la vida psíquica. Explicaba Freud una obra de 1913:

Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque —merced a la ilusión artística— efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista con un hechicero. Pero esta comparación es, quizá, aún más significativa de lo que parece. El arte, que no empezó en modo alguno siendo «el arte por el arte», se hallaba al principio al servicio de tendencias hoy extinguidas en su mayoría y podemos suponer que entre dichas tendencias existía un cierto número de intenciones mágicas¹¹⁴.

Con todo, quien ha contemplado pacientemente su vida interior a menudo comprueba que la mayoría de las satisfacciones son provisionales y que el deseo se agota cuando el sujeto cree haber conquistado definitivamente su objeto. En el instante preciso en que el deseo es consumado, esta unión amorosa de sujeto y objeto da paso a un doloroso

¹¹² Decía el Borges ultraísta: «la imagen es hechicería»; J. L. Borges: «Después de las imágenes», en *Proa*, n.º 5, Abril de 1924, p. 23.

¹¹³ Vid. J. P. Sartre: *Bosquejo...*, pp. 88, 111 y 125.

¹¹⁴ S. Freud: «Animismo, magia y omnipotencia de las ideas» *Tótem y tabú* (Madrid: Alianza, 2009), p. 109.

escamoteo: el sujeto se vacía, se anonada, extravía la imagen más querida de sí mismo y pierde su ubicación en el universo emocionalmente constituido. Toda satisfacción es transitoria, sólo el deseo permanece: el objeto, mil veces repetido en el espacio y en el tiempo, es de nuevo transformado para una nueva y radiante inmolación. A la disruptividad del deseo profano y a la fugacidad de toda satisfacción mundana le sucede la dilación de un malestar que todo lo impregna, un tedio que no pocas veces aboca a la desesperación (por ello el mito de Don Juan es eminentemente trágico). Junto a Novalis, quizá el romántico cuyo inicial magisterio incidió de manera más notable en la formación estética de Carlos Edmundo de Ory, fue Giacomo Leopardi quien mejor expresó la ironía que surge de la contradicción entre el deseo esencial (tendencia infinita hacia un placer abstracto e ilimitado que debía procurar la felicidad del alma humana) y el placer necesariamente circunscrito (experiencia acorde al carácter limitado del objeto por el cual dicho placer se cumple a la vez que se desvanece, sin que el alma quede nunca colmada), ironía de la que procede el sentimiento de nulidad de todas las cosas¹¹⁵.

Ahora bien, el poeta posee amplificada una facultad que le permite «crearse placeres que no existen e imaginárselos infinitos» tanto en número como en duración y en extensión, una fuerza de donde a su vez derivan la esperanza, las ilusiones, etc.: *la imaginación*¹¹⁶. Según reza un aforismo del surrealista René Char (1907-1988): «El poema es el amor realizado del deseo que permanece como deseo»¹¹⁷. El del poeta es, pues, un deseo unificador y anagógico a través del cual ascendemos al misterio del Amor eterno:

Nunca termina el sabroso banquete,
Nunca se sacia el amor, nunca
Es bastante íntimo, exigente
En el goce del ser amado.
Los labios se hacen más y más tiernos
Para transformar el objeto del goce
Y brindármolo más íntimo y cercano.
Más ardiente el deleite

¹¹⁵ G. Leopardi: «Teoría del placer» [165-183] *Zibaldone*, Tomo I, pp. 143-171. Sobre la importante presencia de Leopardi en el pensamiento literario del citado postista, vid. C. E. de Ory: *Diario (1944-1955)*, vol. I, pp. 68, 163 y 165. Sobre la recepción española del *Zibaldone*, puede consultarse María de las Nieves Muñiz Muñiz: «Il leopardismo di Unamuno e la prima ricezione dello *Zibaldone* in Spagna», en *id.* (dir.): *Lo «Zibaldone» di Leopardi come ipertesto*, Actas del Convenio Internacional celebrado en la Universitat de Barcelona los días 26-27 de octubre de 2012 (Firenze: Leo S. Olschki, 2013), pp. 387-422. Es importante tener en cuenta el sustrato leopardiano del citado autor bilbaíno, algunas de cuyas obras (*Niebla* o *Amor y pedagogía*, especialmente) muestran de forma clara cómo éste tenía interiorizada la ironía romántica. Vid. *infra* «3.1.2. El humorismo de Pirandello (más una explicación freudiana)».

¹¹⁶ G. Leopardi: *op. cit.*, pp. 147-149. Asimismo, La facultad de la imaginación para concebir «un cierto infinito» es muy grande en la mente infantil y primitiva; *cfr. ibid.*, p. 167.

¹¹⁷ R. Char: *Furor y misterio* (Madrid: Visor, 1979), p. 67.

Nos penetra y estremece el alma,
Más y más
El corazón tiene hambre y sed;
Y así dura el goce del amor
De eternidad en eternidad¹¹⁸.

El deseo del hombre se equipara, pues, a la omnipotencia de Dios¹¹⁹. Pero la transformación del mundo que se juega en este divino gozo del amor exige que antes se opere una transformación de la visión: «El ojo-espíritu se llena de las cosas que contempla, pero no se harta nunca», escribe Chicharro¹²⁰. A imitación de esta dinámica del deseo, la ironía romántica no se desactiva una vez se ha alcanzado el momento de superación de las contradicciones parciales. En ningún caso este momento es definitivo, pues le suceden nuevas antítesis que exigen una superación autotrascendente. Lo que esta ironía hace es tensionar al máximo —por medio de continuas paradojas— la relación dialéctica entre el ideal (infinito) y el mundo (finito) a fin de alcanzar una síntesis provisional, en su tendencia constante hacia la síntesis universal y absoluta que permanece como anhelo. Por esta misma razón, la poesía romántica ha sido definida por Schlegel como progresiva y universal. La ironía romántica reproduce así la dinámica incesante de un deseo que se retroalimenta constantemente y cuya hipostización estética es necesariamente deficitaria.

En todo caso, no es muy difícil comprender —insistamos en esta idea— que la ponderación de la dimensión mágica del arte durante el período vanguardista responde, lo mismo que el humor, a la crisis profunda del principio de realidad determinada en gran medida por los acontecimientos históricos y a cuyo agravamiento contribuyeron apasionadamente los surrealistas. Según los surrealistas, para recobrar la mirada prístina del hombre esencial, primero era preciso inducir una *crisis fundamental del objeto* a través de toda una serie de métodos y juegos basados en la producción de imágenes insólitas, enumeraciones caóticas y sinestesias, muy próximos a los mecanismos desrealizadores del humor¹²¹. Se trataba de fórmulas de ritualización dominadas por una *inmensa regla del*

¹¹⁸ Novalis: *Cánticos espirituales*, precedido de *Himnos a la noche* (Valencia: Pre-Textos, 2001), p. 113.

¹¹⁹ En «La femme visible» (1930), Salvador Dalí hablaba de la *omnipotencia del deseo* como el verdadero y único acto de fe del Surrealismo; ap. J. L. Giménez-Frontín: *El Surrealismo...*, p. 107.

¹²⁰ E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 201.

¹²¹ Una vez el mundo ha sido arrasado por el humor y recreado por la imaginación, decía el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz, aquél no vuelve a presentarse a la conciencia «como un “horizonte de utensilios”, sino como un campo magnético. Todo está vivo: todo habla o hace signos; los objetos y las palabras se unen o separan conforme a ciertas llamadas misteriosas»; O. Paz: «El surrealismo», en AA. VV.: *El surrealismo*, p. 39; también en *id.*: *La búsqueda del comienzo...*, p. 34. Acerca de esta «crisis fundamental del objeto» postulada por el padre del Surrealismo, véase A. Breton: «Situación surrealista del objeto», en *op. cit.*, especialmente p. 183. Antonin Artaud, en una obra poética que bien podría ser considerada un auténtico

juego (regla cuya extensión favorece la libertad del mismo, no su limitación) a partir de las cuales la conciencia podría aprehender la relación mágica que se establece entre las cosas¹²². En la citada obra de 1938, se preguntaba Jean-Paul Sartre: «¿Qué ocurre cuando se derrumban las superestructuras trabajosamente edificadas por la razón y el hombre se halla de repente sumido nuevamente en la magia original? Resulta fácil de adivinar: la conciencia aprehende lo mágico en tanto que mágico, lo vive con fuerza como tal»¹²³. En ningún caso el filósofo y escritor francés alude a la cuestión estética, pero, a tenor del sorprendente número de artículos acerca de la magia aparecidos entre los años 1921 y 1924 y del sustancial prestigio que ésta se cobra en el arte y la literatura de la época (constituyendo incluso el leitmotiv de la escritura surrealista, cruzada de mediumnismo), no cabe duda de la importancia de este concepto en relación con la creación estética durante el período vanguardista que se alarga hasta los años 40.

En repetidas ocasiones he mencionado la impronta iluminista y esotérica que el Surrealismo mostraba en lo concerniente a su propia concepción estética, desde la escritura automática, en cuanto que método de producción de imágenes irracionales, hasta la misma categoría de *lo surreal* por la cual dicho ismo se define. Ello no significa —insistamos de nuevo— que los surrealistas aceptaran acríticamente los dogmas del ocultismo y la mediumnidad. Por el contrario, únicamente se interesaron por los aspectos poéticos de estas experiencias, que resultaban propiciatorias de un espacio indefinido, desligado de la realidad, y que, por tanto, favorecían el sentimiento de lo maravilloso¹²⁴. Asimismo, los postistas se apresuraron a matizar esta identificación entre magia arcaica y poesía: «La poesía es lo contrario que la magia negra, e incluso que la “magia natural”. Simplemente no es magia. Pero en otro sentido vasto y universal la voz del poeta sí es mágica; su poesía describe mágicamente una profundidad»¹²⁵. Dos son los procedimientos de que se sirve la poesía para eludir la función práctica y la finalidad comunicativa propias del uso ordinario

manifiesto surrealista, escribe: «En esta época somos sólo algunos los que hemos querido atentar contra las cosas, crear en nosotros espacios de vida, espacios que no existían, que no parecían poder encontrar sitio en el paraíso»; A. Artaud: *El pesa-nervios*, p. 47.

¹²² Según Baudrillard, «la magia es un ritual encaminado a mantener un juego de encadenamiento analógico del mundo, un encadenamiento cíclico de todas las cosas unidas por sus signos; es una inmensa regla del juego lo que domina la magia, y el problema fundamental consiste, mediante la operación del ritual, en hacer que todo continúa actuando de esta manera, por contigüidad analógica, por seducción de uno a otro»; Jean Baudrillard: «La pasión de la regla» (1979), en *De la seducción* (Madrid: Cátedra, 1991), p. 132.

¹²³ J. P. Sartre: *op. cit.*, p. 117. Lo importante de la teoría de Sartre sobre las emociones es que no considera *lo mágico* como mera «cualidad efímera que situamos sobre el mundo a merced de nuestros humores», esto es, como un accidente químico, sino como una categoría que rige «las relaciones intersíquicas de los hombres en la sociedad y más precisamente nuestra percepción de los demás». *Vid. ibid.*, pp. 115-116.

¹²⁴ Cfr. M. Antle: Antle: «La fonctions de la magie dans le surréalisme», *Teatre et poésie surréalistes*, pp. 70-71.

¹²⁵ C. E. de Ory: «Nuestro tiempo: Poesía», *Poesía (1945-1969)*, p. 309.

del lenguaje, lo que le permitirá recuperar su propia función mágica original, amén de su finalidad expresiva y, según el caso, cognoscitiva (ambas de naturaleza inmanente). En primer lugar, aquellos basados en el especial arreglo de los significantes, tanto en el orden de las disposiciones, como de las combinaciones e incluso de las transformaciones de las estructuras sonoras¹²⁶. En segundo lugar, aquellos basados en los procesos de simbolización, fundamentalmente en lo que respecta a las operaciones analógicas de la mente irracional primitiva, estrechamente ligadas a los juegos rítmico-sonoros¹²⁷. Ambos procedimientos confluyen en el orfismo, cuya tradición —que en la Modernidad tendrá un espectacular renacimiento— se basa en la existencia de una metapoética del canto que, como el *logos* demiúrgico, es capaz de ejercer un influjo taumatúrgico sobre la *physis*:

La poesía, es decir, las imágenes, los símbolos y, muy principalmente, el ritmo del verso, generan la *dynamis* que permite [la mediación entre las diversas especies e incluso entre la vida y la muerte]. Para esa metafísica órfica lo poético

¹²⁶ En muchos cultos de religiones místicas, como en los ritos mitraicos, el valor mágico de los sonidos predomina sobre las designaciones: «Y la palabra, que es fundamentalmente un fenómeno acústico, tiene más valor como sonido que como expresión de una idea, ya que el sonido contenido en ella y que de ella emana en determinadas vibraciones es la modulación del hálito cósmico; pronunciar en el “justo modo” una palabra sintonizándola, por así decirlo, con los diversos ritmos del cosmos, significa restituirle su elemental poder»; vid. J.-E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, s. v. «Simbolismo fonético». Vid. *infra* «3.3.4. El enderezamiento postista y la poesía permutatoria de Cirlot». La fonosimbología o simbología fonética se basa en las correspondencias *motivadas* entre los sonidos y las ideas o sensaciones no auditivas (visuales, táctiles, cinéticas, anímicas...) que dichos sonidos evocarían, hipótesis psicológica que las corrientes mítico-místicas asumen como principio. Desde el punto de vista lingüístico, destacan los estudios inaugurales de Otto Jespersen: «Sound symbolism» (1922), *Language. Its nature, development and origin* (London: George Allen & Unwin, 1964), pp. 396-411; Edward Sapir: «A study in phonetic symbolism» (1929), *Selected writings in language, culture, and personality* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1985), pp. 61-72; Stanley Stewart Newman: «Further experiments in phonetic symbolism», en *The American Journal of Psychology*, vol. 45, nº 1, Jan., 1933, pp. 53-75; Roman Jakobson: «Seis lecciones sobre el sonido y el sentido» (1942), en *Obras selectas I* (Madrid: Gredos, 1998), pp. 389-445; y R. Brown & A. Black & A. Horowitz: «Phonetic symbolism in natural languages», en *Journal of abnormal and social psychology*, nº 50, 1955, pp. 388-393. Puede también consultarse sobre este tema, Jerome S. Bruner: *El proceso mental en el aprendizaje* (Madrid: Narcea, 2001), pp. 271 *et seq.*; Alessandro Duranti: *Antropología lingüística* (Madrid: Cambridge University Press, 2000), pp. 280 *et seq.* Más interesantes resultan para nosotros, desde un punto de vista poético, los trabajos de Paul Delbouille: *Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons* (Paris: Les Belles Lettres, 1961); Pierre R. León: *Essais de phonostylistique* (Montreal: Didier, 1971); y Claude Tatilon: *Sonorités et texte poétique* (Montreal: Didier, 1976). En España, destaca el trabajo de Emilio Alarcos Llorach: «Fonología expresiva y poesía» (1950), en *Ensayos y estudios literarios* (Madrid: Júcar, 1976), pp. 219-236.

¹²⁷ «La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal»; O. Paz: *Los hijos del limo*, p. 95. En este mismo sentido, es preciso destacar la importancia que tuvo para el método permutatorio de la poesía concebido por Cirlot la obra —originalmente publicada en 1946— del musicólogo y mitólogo alemán Marius Schneider: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* (Madrid: Siruela, 1998). Vid. *infra* «3.3.4. El enderezamiento postista y la poesía permutatoria de Cirlot».

no es un mero adorno o artificio retórico, sino un organismo viviente cuya función más elevada es la de encantar a la natura¹²⁸.

Por medio del ritmo, el poeta consigue despertar *las fuerzas secretas del idioma*¹²⁹. Consecuentemente, los postistas desplegaron todo un arsenal de juegos fono-verbales, de acuerdo con la premisa anteriormente señalada por Chicharro y Ory: la palabra es anterior al pensamiento. En este sentido, ha comentado García de la Concha: «Son palabras —y no primariamente ideas— las que vienen y se entregan al poeta, tocándole con su carnosidad sensible a la que va cosida “la luz de un símbolo”»¹³⁰. Carlos Edmundo de Ory lo expresaba a su modo en el poema «Las palabras»:

Ellas vienen a mí tibias palpables
[...]
Las palabras llegaban de improviso
y se arropaban en su cesta pura
[...]
Llegaban solas traídas por demonios¹³¹

De tal modo parece cumplirse aquel sentir del abate Brémond por el cual las palabras en labios del poeta se convierten en «talismanes o sortilegios, gestos o fórmulas mágicas, encantamientos en el sentido primero del término»¹³². Aliadas con la música, las palabras vuelven al ámbito mítico de donde originalmente proceden. Por otro lado, el mecanismo de la repetición que conduce al dinamismo eufórico de la euritmia postista evoca el frotamiento rítmico del gesto sexual al que subyace la idea del eterno retorno. La esencia misma de la versificación, cuyos principios fundamentales son el metro, el ritmo,

¹²⁸ H. Fco. Bauzá: «El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética (El canto como *incantamentum*)», *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo* (Buenos Aires: Biblos, 1997), p. 80. Orfeo representa las figuras del mago, del músico, del encantador y del purificador; *vid.* Pierre Boyancé: *Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Études d'histoire et de psychologie religieuse* (París: E. de Boccard, 1972), pp. 33 *et seq.* *Ap.* H. Fco. Bauzá: *op. cit.*, p. 80. Sobre la presencia del orfismo en la poesía moderna, desde el Romanticismo hasta el Surrealismo, *vid.* Javier González Luna: *El linaje de Orfeo. Poesía y modernidad* (Santa Fe de Bogotá [Colombia]: Pontificia Universidad Javeriana, 2000).

¹²⁹ *Vid.* O. Paz: *El arco y la lira*, p. 56.

¹³⁰ V. García de la Concha: *La poesía española...*, p. 716. *Cfr.* R. de Cózar: «Heterodoxos españoles. La poesía experimental», en AA. VV.: *Dada-Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos* (Cádiz: Serv. Publ. Univ., 1986), p. 103; y M. T. Hernández: «Un último intento de vanguardismo español: el Postismo», p. 178.

¹³¹ *Vid.* C. E. de Ory: *Metanoia*, pp. 157 y 158. Aludiendo a los cultos místicos de diversas tradiciones, el poeta nos dice: «lo divino y lo mágico me asaltan / Y como genio demoníaco voy / a la visión rectora soberana / Como ebrio y furioso [...]»; *id.*: *Energeia*, p. 191.

¹³² «Simple armonía —continuaba el francés en su ensayo de 1926— [...], esta música verbal deviene un verdadero encantamiento apenas se impone al poeta. “Magia sugestiva”, decía Baudelaire [...] Yo lo llamaría contagio, o irradiación, es decir creación o transformación mágica, por la cual no asumimos en principio las ideas o los sentimientos del poeta, sino el estado de alma que lo ha hecho poeta»; H. Brémond: *op. cit.*, p. 23.

la rima (interna o externa, asonante o consonante) y demás mecanismos de repetición (aliteración, anáfora, epifora, anadiplosis, epanadiplosis, reduplicación, paralelismo, pleonismo, políptoton...), estriba precisamente en generar una sensación de retorno sonoro que la separa de la prosa y la acerca al conjuro mágico¹³³. Para ilustrarlo, citaré los versos que componen el poema «Descripción de mi esposa con acompañamiento de timbales», donde la analogía se desarrolla en torno al referente amoroso, y en el que la alusión tribal del título (el onomatopéyico «timbales») sugiere la idea de un ritmo primitivo que favorece el despliegue de metáforas e imágenes intuitivas, derivadas de la analogía universal:

Ella es mi escarabajo sagrado
 Ella es mi cripta de amatista
 Ella es mi ciudadela lacustre
 Ella es mi palomar de silencio
 Ella es mi tapia de jazmines
 Ella es mi langosta de oro
 Ella es mi kiosko de música
 Ella es mi lecho de malaquita
 Ella es mi medusa dorada
 Ella es mi caracol de seda
 Ella es mi cuarto de ranúnculos
 Ella es mi topacio amarillo
 Ella es mi Anadiómena marina
 Ella es mi Ageronia atlantis
 Ella es mi puerta de oricalco [*sic*]
 Ella es mi palanquín de hojas
 Ella es mi postre de ciruelas
 Ella es mi pentagrama de sangre
 Ella es mi oráculo de besos
 Ella es mi estrella boreal¹³⁴.

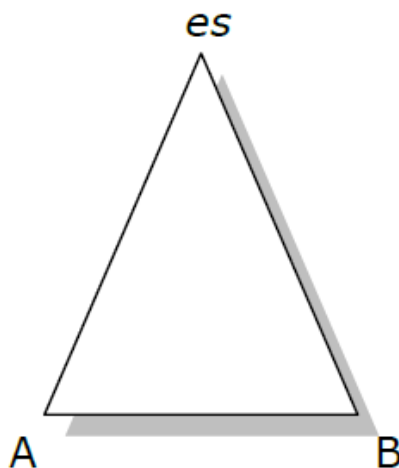
Apuntaba Paz que, «precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es* »¹³⁵. La existencia de dichas palabras-puente obedece a la búsqueda de reintegración de lo diverso en la unidad primigenia, lo cual el arte primitivo acostumbra a expresar a través de los principios

¹³³ Ahora bien, es necesario matizar —con Octavio Paz— que «el “arte mágico” primitivo no aspira a la expresión: *es expresivo porque quiere ser eficaz*»; O. Paz: «Arte mágico», *La búsqueda del comienzo...*, p. 48. Esto se diferencia —reconoce el poeta mexicano— de la contemplación estética desinteresada que para la modernidad, desde Kant, constituye la esencia del arte como producto autotélico y autónomo. Ello no obsta a que en cierto modo subsista, recordémoslo, una eficacia mágica del poema desde el punto de vista de la transformación interna de los afectos que median en nuestra relación con el mundo, sin que ello contradiga el juicio estético formulado por Kant.

¹³⁴ C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 164.

¹³⁵ O. Paz: *Los hijos del limo*, pp. 109-110.

de geometrización¹³⁶. Desde un punto de vista fonosimbólico, cada una de estas opciones se correspondería con una determinada forma pregnante del geometrismo espiritual¹³⁷. Por un lado, el verbo *ser* y, en concreto, la forma de tercera persona del singular (*es*), dado el carácter agudo de la vocal anterior /e/, acompañada de la sibilante sorda /s/ (en este caso, implosiva), evocaría el punto superior de un triángulo ascendente (*escala* y sus derivados, *esquina* y sus derivados) cuyos dos vértices inferiores se corresponderían con sendos elementos —real y metafórico— de la identificación:



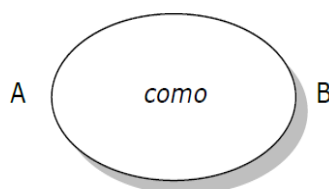
La elección de la palabra-puente ‘*es*’ (suprema cópula que, remitiendo a lo esencial, trasciende el principio de contradicción) aparecería, por consiguiente, ligada al triángulo, que en su posición normal simboliza «el impulso ascendente de todo hacia la unidad superior, desde lo extenso (base) a lo inextenso (vértice), imagen del origen o punto irradiante»¹³⁸. Dicha figura geométrica equivale al simbolismo numérico del 3 (valor ternario), que gramaticalmente se actualiza en el poema de Ory a partir de la estructura

¹³⁶ Drenikoff-Andhi menciona tres elementos recurrentes en el arte del Yoga-Tántrico que se repiten en el arte de los enfermos mentales, de los primitivos, de los niños y de muchos artistas modernos: 1) abstracción geométrica; 2) formas elipsoidales y circulares; y 3) color rojo. Vid. Yvan Drenikoff-Andhi: «Formas de la expresión artística del inconsciente», *El arte del inconsciente* (Caracas: Monte Ávila, 1972), pp. 21-39.

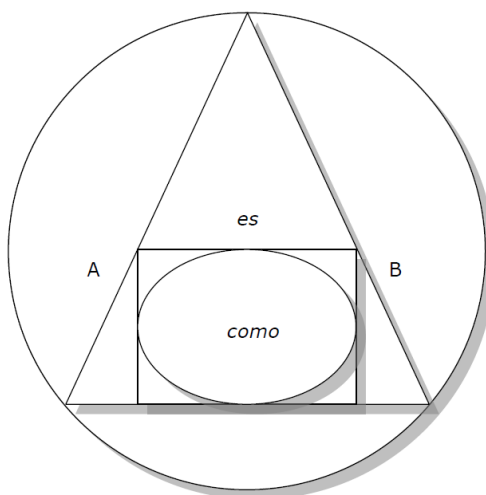
¹³⁷ Según la llamada Ley de pregnancia enunciada por la psicología gestaltista de las formas, preferimos aquellas más precisas y diferenciadas, claramente comprensibles y memorizables (como las figuras prototipo: círculo, cuadrado y triángulo equilátero), dotadas de mayor simplicidad, equilibrio o estabilidad estructural. El grado de pregnancia se relaciona directamente, pues, con la posibilidad de fijación de una forma dada en la conciencia. Fueron el filósofo y enciclopedista ilustrado Denis Diderot (1713-1784) y el alemán Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) quienes hablaron del instante pregnante en las obras pictóricas y artísticas como aquel en que la emoción condensa el sentido de los acontecimientos pasados y que sugiere las sucesivas fases —no representadas— del posterior desarrollo de la acción; es decir, el momento que expresa el clímax o apogeo de una acción dramática. Cfr. Denis Diderot: *Œuvres complètes* (París: Club Français du Livre, 1970), p. 542; y G. E. Lessing: § III y § XIX *Laocoonte...* Por su parte, Cassirer acuña la noción de *pregnancia simbólica* («preñez simbólica») como «el modo como una vivencia perceptual, esto es, considerada como vivencia “sensible”, entraña al mismo tiempo un determinado “significado” no intuitivo que es representado concreta e inmediatamente por ella»; H. Cassirer: Ernst Cassirer: *Filosofía de las formas simbólicas III: Fenomenología del reconocimiento*, p. 238 (vid. *ibid.*, pp. 226-240).

¹³⁸ J.-E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, s. v. «Triángulo».

sujeto-verbo-atributo (éste a su vez: determinante posesivo + sustantivo + complemento del nombre). Asimismo, *ser* es un verbo esencial y abstracto por el que el sujeto se iguala con el predicado: equivale al *alma* mediadora del *cuerpo* y del *espíritu*, al elemento simbólico que media entre lo real y lo imaginario. Por lo demás, este verbo expresa una apertura radical a la *otredad* (el centro mismo del problema de la inspiración¹³⁹), significada por el pronombre «ella», que en su correlación con el posesivo «mi» promete la unión amorosa de los contrarios (sujeto-objeto)¹⁴⁰. En contraste, el adverbio *como*, según muestra la duplicación de la vocal redondeada /o/ y la presencia de la nasal labial /m/, evocaría una forma circular —o elipsoidad— (*cono*, *orondo*, *óvalo*) que se correlaciona con el simbolismo del centro y que, en el proceso de interiorización por él descrito, evoca el *regressus ad originem* de la unificación primordial:



Ambas formas geométricas, altamente pregnantes, se integran en la representación icónica de la piedra filosofal que dicta la tradición alquímica, haciendo coincidir las magnitudes de elevación y profundidad, así como los movimientos de ascensión hacia la síntesis (posterior a la separación) y de regresión al punto interior (anterior a la misma):



¹³⁹ Cfr. O. Paz: «La inspiración», *La búsqueda del comienzo...*, pp. 75-76.

¹⁴⁰ Greene ha apuntado que, en un sentido profundo, *una cierta posesión* constituye, acaso bajo la apariencia de control, el propósito de toda magia; *vid.* Th. M. Greene: *op. cit.*, p. 48. Por tanto, esa secreta corriente de simpatía que fluye entre los dos términos de la relación (sujeto y objeto) es despertada por el deseo de posesión del primero sobre el segundo en una acción mágica incitada por medio de un instrumento de conjuro (en este caso, el poema).

En modo alguno doy por sentado que Ory fuera consciente de estas implicaciones simbólicas ni que las explotara aquí intencionadamente. Tan sólo trato de ilustrar el modo en que ciertas asociaciones inconscientes se deslizan en la escritura a la espera de que una hermenéutica simbólica —sirviéndose de este mismo tipo de conexiones intuitivas— reproduzca de algún modo el *sentido* oculto que late detrás de los significados aparentes, sin que pueda del todo reducirse a meros actos discursivos de inferencia. He aquí, pues, un ejemplo de cómo la interpretación simbólica se sitúa al lado del mito¹⁴¹. En todo caso, debe resaltarse que, más allá de los caprichos de un ingenio exaltado, las correspondencias del poema de Ory entretejen un mundo gobernado por «el ritmo y sus repeticiones y conjunciones»¹⁴². No en vano, la combinación de paralelismo y anáfora contribuye sin duda a intensificar esta sensación rítmica. Si bien el azar está muy presente en la concepción poética de Chicharro y Ory (aspecto que influiría decisivamente en el ideal artístico del movimiento pánico), ha de dominar sobre lo contingente la idea de un orden superior, susceptible de ser aprehendido intuitivamente por una conciencia trascendental o supraconciencia (conciencia mágica) que de otro modo no haría posible el don profético ni la acción transformadora del poeta¹⁴³.

Como acabamos de comprobar, los puentes electrificados del pensamiento analógico salvan sin esfuerzo el río de las secuencias lógicas, remitiéndonos a una esfera de la conciencia donde el tiempo queda abolido y, con él, toda determinación causalista. Nada es efecto o consecuencia de nada cuando domina el principio de identidad universal. Por el contrario, la analogía, que se deriva del anhelo primitivo hacia la unidad primordial del ser, establece síntesis previas a la experiencia, lazos netamente intuitivos entre los objetos en la sincronicidad utópica de un eterno presente, desligado de toda causación

¹⁴¹ «Recordemos que la interpretación simbólica, como nueva herramienta filosófica, implica el ejercicio de un pensamiento exterior a la conciencia por lo que no se confunde con otros tipos de interpretaciones. [...] Lo simbólico se define mediante la naturaleza de determinados elementos atómicos que pretenden dar cuenta a la vez de cómo se forman los todos y las variaciones de las partes. Se trata de una combinatoria que incide sobre elementos formales que no tienen por sí mismos forma, ni significación, ni representación, ni contenido, ni realidad empírica dada, ni inteligibilidad tras la apariencia»; Rosario García del Pozo: *Michel Foucault: Un arqueólogo del Humanismo* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1988), p. 58.

¹⁴² O. Paz: *Los hijos del limo*, p. 102.

¹⁴³ Al emplear el azar en su obra, el hombre pánico «es el único hombre sobre la tierra que intenta iluminar lo imprevisible, el futuro, el mañana. El artista es, pues, una vez más, el mago, el profeta»; F. Arrabal: «El hombre pánico», en *Papeles de Son Armadans*, CXIII, Palma de Mallorca, agosto de 1965, p. 45. *Vid. id.*: *Sonetos pánicos*; precedidos por *Mis humildes paraísos* (Zaragoza: El último Parnaso, 1998); y Antonio Fernández Molina: *5 sonetos pánicos* (Málaga: Cuadernos de María José, 1967).

temporal o de toda relación genética¹⁴⁴. Lo uno es lo diverso en sí mismo, así como lo diverso no es tal en tanto que participa de la unidad de un todo. Por consiguiente, la analogía está entrañada en la conciencia mítica que a su vez nace de la conciencia mágica primitiva. Por ella lo misterioso ha sido naturalizado; por ella lo mítico y lo místico se relacionan recíproca y esencialmente¹⁴⁵. De entre los atributos de esta simpatía universal propia del pensamiento analógico destacaríamos, además de su libérrima sociabilidad (inasequible a toda contradicción lógica), su estable reverberación simbólica, según unas constantes arquetípicas —decíamos— que prevalecen sobre la arbitrariedad, aunque no eluden el absurdo en cuanto que saturación de sentido de una misma forma. La vivencia mítica es, en palabras de Safranski, «una vivencia potenciada, a la que se abre una inesperada plenitud de significación»:

No sólo se transforma el sujeto de la vivencia; también el objeto logra profundidad y significación. Nosotros nos hacemos distintos, el mundo se hace diferente, brilla. En un sentido traslaticio, los dioses regresan. Pero ahora ellos no se entronizan sobre el mundo; más bien, entran en la vida y en las cosas como una fuerza intensificadora, las *habitan*, tal como se expresaban los antiguos¹⁴⁶.

Es también, por tanto, una vivencia mágica, siendo antaño la magia —en palabras de Ory— «un oficio permanente del hombre»¹⁴⁷. Desgraciadamente, el materialismo moderno ha sacrificado la fuerza vital del hombre en el nuevo altar del trabajo. La antigua vivencia mítica ha dado paso al historicismo. Así, la insatisfecha cultura moderna ha perdido su sede primordial fija y sagrada, de modo que su enorme apetito histórico la obliga a nutrirse mezquinamente de todas las culturas: «¿a qué apunta todo esto —reflexionaba Nietzsche— sino a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del

¹⁴⁴ Escribió Robert Desnos: «La mort de l'esprit est un nonsens. Je vis dans l'éternité en dépit du ridicule d'une semblable déclaration. Je crois vivre, donc je suis éternel. *Le passé et le futur servent la matière. La vie spirituelle comme l'éternité se conjugue au présent*» (el énfasis es mío) ; *vid. La Révolution Surréaliste*, nº 2, 15 de Enero de 1925, p. 22.

¹⁴⁵ Cfr. Lucien Lévy-Bruhl: *El alma primitiva* (Barcelona: Península, 2003); e *id.*: *La mitología primitiva. El mundo mítico de los australianos y de los papúes* (Barcelona: Barcelona, Península, 1978). Sobre el pensamiento de este autor, *vid.* J. Cazeneuve: *Lucien Lévy-Bruhl* (Paris : Presses Universitaires de France, 1963).

¹⁴⁶ R. Safranski: *Romanticismo...*, pp. 245-246. Remito a los señeros trabajos que tratan de deducir racionalmente ciertos principios generativos que regirían el pensamiento mítico, tanto desde el punto de vista de la antropología estructural como del psicoanálisis. *Vid.* Cl. Lévi-Strauss: *op. cit.*; y C. G. Jung: *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Madrid: Paidós, 2009). Consúltense también sobre el tema, por su especial relevancia, H.-G. Gadamer: *Mito y razón* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1997); Eleazar Meletinski: *El mito* (Madrid: Akal, 2001); y Kurt Hübner: *La verdad del mito* (Madrid-México DF: Siglo XXI, 1996).

¹⁴⁷ C. E. de Ory.: «Poesía abierta. Propositiones», *op. cit.*, p. 319.

seno materno mítico?»¹⁴⁸. Sin embargo, la mente del poeta (sujeto que tiende a poetizar hasta su propia existencia) se ha convertido en el crisol de la conciencia mítica de la humanidad. Mientras que el intelectual moderno ha arrojado a las ruedas de la Historia aquel sentido original de las vivencias mítico-mágicas, y mientras que el hombre común se ha desnaturalizado en trabajos con los que, paradójicamente, paga a un alto precio su esclavitud, aún hoy el poeta se consagra a una elevada actividad, desligada del orden de los intereses prácticos, que le permite vivir intensamente el mito y conservar intactas sus facultades originales:

El trabajo (magia)
de escribir
[...]
La magia (trabajo)
del poeta¹⁴⁹

Como decíamos al principio de este apartado, el poeta es un dios que transforma el mundo por la palabra: «Mundo trascendental, mundo primitivo/ época dorada del mirar divino/ Haciendo poesía me elevo a la omnipotencia mágica» (es decir, a esa omnipotencia de la voluntad o del deseo de la que hablaban Novalis y Dalí, respectivamente)¹⁵⁰. Esta identificación de la poesía con la magia es muy recurrente en la obra del gaditano, sobre todo en los poemas que componen el citado *Música de lobo* y que postulan el retorno al hombre arcaico¹⁵¹. Para este poeta: «Todo es sensibilidad y magia»¹⁵².

No cabe duda de que la concepción trascendental de Ory entronca con el *idealismo mágico* de Novalis, basado en la absolutación de la voluntad mediante el dominio de dos operaciones complementarias: por un lado, la de convertir un pensamiento en un alma autónoma, separada del sujeto, *extraña* y, en suma, presente en el exterior (lo cual va del plano subjetivo al objetivo); por otro, convertir las cosas externas en pensamientos (lo que supone la vuelta al plano subjetivo)¹⁵³. Pero ello no hace sombra al poderoso influjo surrealista, especialmente a propósito de las categorías fundamentales que rigen dicho movimiento y que contribuyen al desarrollo de la conciencia mágica en el seno de la Modernidad estética (a saber, el azar objetivo, lo surreal y lo maravilloso). De esta forma,

¹⁴⁸ Fr. Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, p. 190. A este respecto es preciso volver a citar de este autor su *Segunda consideración intempestiva* (1874).

¹⁴⁹ C. E. de Ory: «Maniluvio», *Metanoia*, p. 271.

¹⁵⁰ *Id.*: *Música de lobo*, p. 26.

¹⁵¹ Baste remitir al poema que abre dicho volumen; *vid. id.*: *Música de lobo*, p. 5.

¹⁵² *Id.*: «Poesía y definición», *Poesía (1945-1969)*, p. 312.

¹⁵³ *Vid.* Novalis: *La enciclopedia*, p. 415.

el sustrato novalisiano adquiere un sentido más concreto, ligado a las circunstancias del hombre, en una síntesis de idealismo y materialismo, de misticismo y objetividad, que acabará modulando la propia evolución poética de los postistas.

2.2.11.1. *El azar objetivo*

Según el idealismo mágico de Novalis, la intervención de una adecuada disposición subjetiva del poeta puede hacer que la impresión de un objeto dado se proyecte hacia un único punto, concentrada, indeterminada y abierta a un desarrollo infinito. La conciencia (fuerza engendradora de pensamiento y mundos) se manifiesta entonces como el espíritu del Poema universal, es decir, como el Azar que «preside el eterno y romántico encuentro de todos los elementos de esta vida, infinitamente cambiante, que es la vida del universo»¹⁵⁴. El universo mismo se asemeja entonces a una *escritura maravillosa*, «una gran escritura cifrada que se encuentra en todas partes» y cuyo misterio el poeta está obligado a desentrañar «en los extraños resquicios del azar»¹⁵⁵. De este modo, Novalis afirma la existencia de una *superconciencia universal* mediadora entre el hombre y el mundo superior, capaz de dotar de un sentido mágico los encuentros más fortuitos y de aprehender la unidad existente entre las esferas interior y exterior de la vida humana:

Todas las casualidades de nuestra vida son materiales con los que podemos hacer lo que queramos. Quien tenga mucho espíritu sacará gran provecho de su vida – cada conocido, cada acontecimiento sería para la persona completamente espiritual – el primer eslabón de una serie infinita – el principio de una novela infinita¹⁵⁶.

Este estado *sobrenatural* en que «los pensamientos se transforman en leyes [y] los deseos se realizan» es especialmente sensible a todo tipo de contemplaciones de la vida cotidiana a partir de las cuales se producen auténticas *revelaciones del espíritu*¹⁵⁷. Así la

¹⁵⁴ Novalis: *Enrique de Ofterdingen*, p. 265.

¹⁵⁵ *Id.*: *Los discípulos en Saïs*, p. 237.

¹⁵⁶ *Id.*: *Estudios de Fichte...*, p. 210. «El poeta invoca el azar»; *ap.* A. Béguin: *El alma romántica...*, p. 262.

¹⁵⁷ «Este fenómeno llama particularmente la atención al contemplar algunas figuras y rostros humanos – especialmente cuando vemos ciertos ojos, ciertos gestos, ciertos movimientos [recordemos aquí a la Nadja de Breton] – al oír determinadas palabras, al leer ciertos pasajes – en ciertos puntos de vista sobre la vida, el mundo o el destino. Hay muchas casualidades, varios fenómenos naturales, algunas estaciones del año y

conciencia despliega un «juego misterioso [...] juego que, como todo juego, pretende producir sorpresa y engaño»¹⁵⁸. El azar objetivo de los surrealistas se basa en este mismo juego puro del espíritu consigo mismo, en esta armonía de azar y voluntad (voluntad humana pero elevada a la omnipotencia del Yo absoluto)¹⁵⁹.

Sólo cultivando el sentimiento del azar como un aspecto más de nuestras facultades psíquicas podremos establecer profundas y secretas comunicaciones con el universo¹⁶⁰. Lejos de limitarse a encarecer los caprichos de una subjetividad exaltada, dicho sentimiento favorece las acciones mágico-transformadoras que el espíritu ejerce sobre las circunstancias objetivas en que se desenvuelve el ser. Merced a ello, mundo subjetivo y mundo objetivo se armonizan, como bien intuyó Ory al definir su Introrrealismo en términos de un subjetivismo-objetivo cuyo juego poético debía estar orientado hacia «la transfiguración, *el idealismo mágico* y la concreción sensual de las cosas»¹⁶¹. A fin de cultivar esta superconciencia, los surrealistas se sirvieron de dos mecanismos complementarios, uno de carácter técnico (la escritura automática) y otro de carácter psíquico (el azar objetivo). Igual que en el idealismo mágico de Novalis, el azar objetivo se basa en un estado de disponibilidad que permite la floración del sentimiento de lo maravilloso¹⁶². La peculiaridad de este azar nace del excedente de sentido propiciado por el *hallazgo* de un objeto cuya profunda significación escapa al propio deseo, dada la desemejanza misma entre su objeto y ese inesperado hallazgo en el cual «es dado reconocer el maravilloso precipitado del placer»¹⁶³. Tal fruición es sin duda equiparable al de las imágenes fortuitas, sólo que ahora en el ámbito de los acontecimientos cotidianos, sean anímicos o sociales. Así pues, el azar objetivo representa en el dominio de los acontecimientos de la vida social y urbana lo mismo que la escritura automática en el de la poesía¹⁶⁴. Básicamente, consiste en tomar un objeto exterior cualquiera como desencadenante de la imagen interior cuyo encuentro fortuito, esta vez perteneciente a la

ciertas horas del día que nos proporcionan este tipo de experiencias. Ciertos estados de ánimo son especialmente propicios para estas revelaciones»; Novalis: *op. cit.*, p. 203.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 204.

¹⁵⁹ «La voluntad y el azar son los elementos de la armonía. Mundo *voluntario* y mundo *fortuito*. Voluntad y azar son *una misma cosa*. Milagro y efecto regulado. Naturaleza y espíritu = Dios»; *id.*: *La enciclopedia*, p. 401.

¹⁶⁰ Cfr. J.-E. Cirlot: «El sentimiento del azar», *Introducción al Surrealismo*, p. 218.

¹⁶¹ (El énfasis es nuestro.) C. E. de Ory: «Nuestro tiempo: poesía», en *Poesía (1945-1969)*, p. 310.

¹⁶² Vid. A. de Paz: «La *Blaue Blume* y lo imaginario romántico-surreal», *La revolución romántica*, p. 213.

¹⁶³ A. Breton: *El amor loco*, p. 26.

¹⁶⁴ La distinción entre ambas nociones no es más que relativa, luego se impone la tarea de recomponer la unidad de ambos dominios: «Car l'écriture automatique n'est pas autre chose que la réintroduction du hasard objectif dans le langage, tandis que le hasard objectif est l'écriture automatique du destin dans les faits apparemment bruts»; M. Carrouges: *op. cit.*, p. 272.

escala de los sucesos ordinarios, se define como la materialización de una necesidad interna impuesta por el deseo, de modo que ambos términos (objeto y suceso) quedan revestidos de una significación profunda. Por consiguiente, esta acción fundamental del Surrealismo viene a coincidir con aquella otra operación por la que se definía el espíritu romántico y que no era otra que la de conferir un alto sentido a lo ordinario, otorgar a lo conocido el prestigio de lo desconocido, atribuir a lo finito una apariencia de infinitud... En una palabra, *romantizar*. La tal operación, finalmente sentida como lo más sagrado, comienza siempre como un juego consistente en la inversión de los valores que convencionalmente atribuimos a lo insignificante, casual u ordinario, así como de los que suelen asignarse a lo sublime, relevante y prodigioso, con el propósito de lograr una síntesis superior del binomio finito-infinito. A fuerza de transformar la visión interior, el poeta, en lugar de inmolarsse en el deseo catastrófico de un infinito puro que permanece inaprehensible, desautomatiza la realidad e invoca lo maravilloso dentro de los espacios cotidianos de la experiencia. Esta refutación del espíritu romántico en sus propios términos es ya una cualidad romántica y quizá la más representativa (junto con aquella suprema vocación metafísica), dado que en ella se produce la floración de una ironía esencialmente constitutiva. Según Ludwig Tieck en uno de sus primeros escritos:

Deberíamos intentar por una vez hacer que lo ordinario nos resultara extraño, y entonces nos admiraríamos de lo cercano que nos queda algún dato, algún regocijo que nosotros buscamos en una lejana y fatigosa lejanía. Con frecuencia tenemos la utopía maravillosa a punto de pisarla con los propios pies, pero miramos por encima de ella con nuestro telescopio¹⁶⁵.

Una vez más, quien redescubrió esta técnica para el siglo XX fue Guillaume Apollinaire, quien en su célebre conferencia de 1917 aseguraba que para descubrir el Espíritu Nuevo no es necesario partir de un hecho sublime, sino más bien de un hecho cotidiano¹⁶⁶. Poco más tarde, Breton desarrolla esta línea hasta dar con la fórmula del azar objetico en cuanto que «*la manifestación de la necesidad exterior que se abre un camino en el inconsciente humano*» (el énfasis es del original), de modo que dicho azar brota del

¹⁶⁵ Ap. R. Safranski: *op. cit.*, p. 51. Puede consultarse la cita original en Volker Bockholt *et al.* (Hg.): *Finis coronat opus. Festschrift für Walter Kroll zum 65. Geburtstag* (Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2006), p. 287.

¹⁶⁶ Y así, apostillaba el francés, «un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers»; G. Apollinaire: «L'esprit nouveau et les poètes» (1917); *ap.* Pierre Brunel & Michel Décaudin : *L'esprit nouveau dans tous ses états* (Paris : Minard, 1986), p. 193.

sentimiento de lo maravilloso que suscita el encuentro de una *causalidad interna* y de una *necesidad interna* (impulsada ésta por el deseo)¹⁶⁷.

Una vez llegados al *punto culminante de la vida*, ninguna servidumbre espiritual puede tentarnos: ni la religión (que niega al hombre), ni la razón (que niega *el ser* del hombre). En primer lugar, el azar objetivo elude el riesgo de aquel penoso fideísmo de que nos advertía Nietzsche, a saber, la creencia en una providencia personal merced a la cual todo lo que nos sucede «*redunda constantemente en beneficio nuestro*», llenando todo acontecimiento de un sentido provechoso para nosotros. Adelantándose al punto de vista del Surrealismo, el filósofo dictó que fuera *el amado azar* el que, llegada la ocasión, condujera nuestra mano, «y ni la providencia más sabia podría componer una música más bella que la que arranca entonces con nuestra mano insensata»¹⁶⁸. En segundo lugar, el azar objetivo refuta el determinismo inherente a la absolutación del concepto de causalidad (quizá la más importante deidad del racionalismo), no sólo sometiendo los objetos de la realidad exterior a las leyes de la vida psíquica, sino subordinando el orden mismo de los acontecimientos a la dinámica del deseo según ciertos mecanismos de donación de sentido a los que, sin miedo ya a equivocarnos, podemos atribuir el calificativo de mágicos. Al demandar para sí un sentido del que carece el azar puro, el azar objetivo parte de un riguroso y profundo análisis «de las *circunstancias* del juego» que en cada ocasión hubiera suscitado una determinada experiencia de lo mágico-circunstancial¹⁶⁹. Por ello, el azar objetivo de Breton coincide en gran medida con la noción jungiana de *sincronicidad*, definida como la coincidencia *significativa* —sin conexión de causalidad— de dos o más sucesos, de los cuales al menos uno debe ser de naturaleza subjetiva¹⁷⁰.

¹⁶⁷ A. Breton: *El amor loco*, pp. 32 y 34. Esta definición está basada en una cita de Engels, a quien corresponde la paternidad del término: «La causalidad —decía el filósofo y revolucionario alemán— no puede ser comprendida más que en relación con la categoría del azar objetivo, forma de manifestación de la necesidad»; *ap. id.*: *Los vasos comunicantes*, p. 81. Sin embargo, si hacemos caso al propio Breton, el precursor del azar objetivo es nuevamente Guillaume Apollinaire; *vid. id.*: «Situación surrealista del objeto», *Manifestos...*, p. 193. Para Michel Carrouges, el azar objetivo es «l'ensemble des prémonitions, des rencontres insolites et des coïncidences stupéfiantes, qui se manifestent de temps à autre dans la vie humaine. // Ces phénomènes apparaissent comme les signaux d'une vie merveilleuse qui viendrait se révéler par intermittences, dans le cours de l'existence quotidienne»; M. Carrouges, «Le hasard objectif», en F. Alquié (dir.): *Entretiens...*, p. 271. Nadeau, por su parte, nos lo define en los siguientes términos: «Una continuidad de acontecimientos del mundo que consigue ser percibido anticipadamente por el hombre, de la que puede hacerse, y se hace, una configuración indudablemente subconsciente y que, por su propia esencia, torna imperceptibles sus concomitancias, que sin embargo mediante un severo análisis pueden descubrirse»; M. Nadeau: *Historia del Surrealismo*, p. 150. Véase también O. Paz: «El surrealismo», en AA. VV.: *El surrealismo*, p. 43. Cfr. P. Mabilie: *Le miroir du merveilleux*, p. 66.

¹⁶⁸ Fr. Nietzsche: § 277, *La gaya ciencia*, p. 169-170.

¹⁶⁹ A. Breton: *El amor loco*, p. 35.

¹⁷⁰ El concepto de *sincronicidad* fue desarrollado por Jung entre los años 1930 y 1952, dando como resultado su trabajo *Sincronicidad como principio de conexiones y la psiquis* (1952); *vid.* C. G. Jung: *Sincronicidad* (Málaga: Sirio, 1990). Si nos atenemos a lo expuesto por Michael Leja, dicho principio psicológico habría

Ahora bien, igual que todo en el Surrealismo se reviste de una particular ambigüedad, el *principio del placer* no es el único que rige el comportamiento psicológico del azar objetivo, marcado también por la *pulsión de muerte*¹⁷¹. En su artículo «Zur Psychologie des Unheimlichen» (1906), el psiquiatra alemán Ernst Jentsch (1867-1919) sostenía que el desasosiego producido por *lo siniestro* (categoría estética manejada por Foster) surge cuando la necesidad humana de la propia comprensión del mundo se ve contrariada ante algún suceso ominoso, es decir, cuando fuerzas amenazadoras derriban nuestro refugio psíquico (ya sea éste la religión o la ciencia)¹⁷². Al cabo de unos años, en su artículo «Das Unheimliche» (1919), Freud refutará la *tesis de la incertidumbre intelectual* de Jentsch aduciendo que la irrupción de lo siniestro se debe a neurosis básicas derivadas de antiguos complejos y represiones (si bien como categoría estética, puntualizaba el vienés, merecería un estudio aparte). Partiendo de esta premisa, Freud define *lo siniestro* en referencia a todo fenómeno (objeto, persona, evento...) aparentemente familiar que se vuelve extraño, sobrecogedor o inquietante. Parafraseando la definición aportada por Schelling mucho tiempo atrás, lo siniestro apela a aquello que, debiendo haber quedado oculto, termina manifestándose de un modo perturbador¹⁷³. Entre los principales efectos de lo siniestro destacan la indistinción entre fantasía y realidad, la confusión entre lo animado y lo inanimado, así como la usurpación de lo simbolizado por el propio símbolo (es decir, del referente por el signo o —dicho de otra forma— de la realidad física objetiva por la psíquica o subjetiva). Al igual que el azar objetivo, lo siniestro también se relaciona con los procesos primarios de la psique (como el

estado muy presente en el horizonte conceptual de los surrealistas que se exiliaron en EE.UU. tras la II Guerra Mundial; *vid.* Michael Leja: «La moda de Jung», *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* [Catálogo de exposición] (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), pp. 153-158. En este sentido, destacamos el artículo de Paule Plouvier: «Breton, Jung et le hasard objectif», en *Europe*, n^{os} 475-476, noviembre-diciembre de 1968, París, pp. 103-108.

¹⁷¹ Hal Foster afirma que tanto el método automático como las principales categorías surrealistas (lo maravilloso, la belleza convulsiva, el azar objetivo) remiten —en base al concepto freudiano de lo siniestro— a los mecanismos psíquicos de repetición compulsiva y de pulsión de muerte; *vid.* H. Foster: *Belleza compulsiva* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008). En nuestra opinión, Foster escora excesivamente su análisis, ya que obvia los elementos netamente positivos que articulan el mensaje surrealista. *Vid. supra* «2.2.8. El Surrealismo contra el pesimismo».

¹⁷² «Stark ist der Wunsch des Menschen —concluye Jentsch— nach der intellectuellen Herrschaft über die Umwelt. Intellectuelle Sicherheit gewährt psychische Zuflucht im Kampfe ums Dasein. Sie bedeutet, wie immer sie zu Stande gekommen sei, eine Defensivstellung gegen den Angriff feindlicher Mächte und ihr Fehlen ist gleichbedeutend mit dem Mangel an Deckung in den Episoden jenes für die Menschen- und Organismenwelt nie endenden Krieges, für den die stärksten und unbezwingbaren Bollwerke von der Wissenschaft errichtet worden sind»; Ernst Jentsch: «Zur Psychologie des Unheimlichen», en *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift*, n^o 23 (1 de septiembre de 1906), p. 205.

¹⁷³ «Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist» («Lo siniestro es aquello que, habiendo de permanecer oculto, se ha revelado», la traducción es mía); *ap.* Georg Christoph Tholen: «Das Unheimliche an der Realität und die Realität des Unheimlichen», en *Fragmente. Schriftenreihe zur Psychoanalyse*, n^o 11, Kassel, 1984, p. 17.

pensamiento mágico y el animismo), pudiendo revelarse entonces como «la más extraordinaria coincidencia entre un deseo y su realización, la más enigmática repetición de hechos análogos en un mismo lugar o en idéntica fecha, las más engañosas percepciones visuales y los ruidos más sospechosos»¹⁷⁴. A la vista de estas referencias, lo siniestro se perfila como el reverso de lo maravilloso en el seno del azar objetivo.

Debe tenerse asimismo en cuenta que la mitopoética fantasmática de lo siniestro entra en correlación con una de las constantes de la literatura moderna: el tema del *doble*, del *otro-yo*¹⁷⁵. No es de extrañar, pues, que Freud se remitiera a los relatos *El hombre de arena* (1817) y *Los elixires del diablo* (1815), de E. T. A. Hoffmann (quien influyó poderosamente en Baudelaire, Allan Poe y Nerval, entre otros autores venerados por los surrealistas), para ilustrar su tesis sobre lo siniestro. Precisamente, Hoffmann es uno de los nombres propios de la teoría romántica de la ironía y el humor, aparentemente incompatibles con la categoría de lo siniestro. Según reconocía el propio líder surrealista, el humor, a fuerza de acentuar la incoherencia y la contradicción, podría actuar como disolvente del estado de disponibilidad del azar objetivo cuyo poder de exaltación se supone habría de relegar lo humorístico a un segundo plano¹⁷⁶. Sin embargo, Freud ya insinuó el posible desplazamiento de lo siniestro a lo cómico¹⁷⁷. Para ello bastaría con que la familiaridad desapacible de lo siniestro deviniera irrupción inofensiva, ya fuera en lo cómico grotesco o en la extrañeza amable del humor absurdo, géneros que, pese a ejercer la misma violencia que lo siniestro con respecto al esquema de nuestras representaciones, están dotados del automatismo de la descarga por el cual el placer domina sobre el displacer. ¿Y cuál es la facultad que permite el salto de lo siniestro a lo humorístico sino aquello que llamamos ironía romántica? Gracias a esta ironía, el sujeto ve restituida su condición de sujeto autónomo en lugar de reducirse a mero objeto del ominoso agente exterior que lo amenazaba. Puede afirmarse entonces que el azar objetivo se alía con el humor para conjurar la ansiedad que produce lo siniestro, restituir al yo su soberanía

¹⁷⁴ S. Freud: «Lo siniestro» (1919), seguido de E. T. A. Hoffmann: *El hombre de la arena* (Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973), p. 51. Vid. Lola López Mondéjar: «Lo siniestro en Freud», *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad* (Murcia: Cendeac, 2009), pp. 217 *et seq.*

¹⁷⁵ Pensemos, por ejemplo, en la importancia del doble (*doppelgänger*) en las obras de Jean-Paul o —bajo la influencia de éste— en la *despersonalización* y la *fisura de la personalidad* poética de Tieck. Vid. M. Brion: *La Alemania romántica I*, pp. 110 *et seq.* También el azar objetivo alberga una especie de momento propiciatorio en que el yo parece disociarse en un *yo consciente* y en un *yo inconsciente*, este el cual es tratado como objeto del primero, lo que nos recuerda en gran medida el fenómeno de proyección teleobjetiva que subyace a la ironía romántica.

¹⁷⁶ A. Breton: «Situación surrealista del objeto», *Manifestos...*, p. 195.

¹⁷⁷ Vid. Robert Pfaller: «Lo desconocido familiar, lo siniestro, lo cómico: los efectos estéticos del experimento mental», en Slavoj Žižek (ed.): *Lacan. Los interlocutores mudos* (Madrid: Akal, 2010), pp. 259-282.

perdida y restablecer así el primado de la libertad sobre la represión, del amor sobre el espanto y de lo maravilloso sobre lo turbador. El humor es por tanto «escudo mágico» que nos protege contra la hipersensibilidad mórbida de lo siniestro, dada su «capacidad para transfigurar en risotada franca la inmersión en uno de los sentimientos más pantanosos de nuestra especie»¹⁷⁸. Sólo en este sentido es posible comprender aquella proclama de Ory: «Mis muletas: el espanto y el humor» (siempre que entendamos el primero como efecto de lo siniestro)¹⁷⁹.

Bien mirado, aquel *principio superior* que consiste en la maravillosa capacidad de la conciencia para salir de sí misma y contemplar su propio Yo desde diferentes puntos de vista (la ironía romántica) permite al hombre «dominar la vida a través de la misma vida», es decir —añadía Hoffmann—, «conjurar con un poder mágico todas sus manifestaciones, disfrutar de sus placeres, y todo con la voluntad propia de un ser soberano»¹⁸⁰. En el citado autor alemán, la ironía y la visión mágica de la realidad están estrechamente ligadas a lo carnavalesco y al juego de inversiones del humor, respecto de los cuales el juego desempeñaría una función propiciatoria. En el capítulo cuarto de la citada obra, el Príncipe Soberano pregunta al protagonista si alguna vez éste ha jugado al «faro» (o «faraón», según otras traducciones), entretenimiento por el que cada participante, como saliendo de sí mismo, «se coloca en un punto de vista desde el que se pueden contemplar las extrañas conexiones y los inesperados enlaces que el poder secreto, al que llamamos azar, teje con hilos invisibles»¹⁸¹. Por tanto, Claude Abastado está en lo cierto cuando afirma la complementariedad de humor y azar objetivos:

L'humour attaque et désagrége une réalité hostile. Le hasard objectif révèle une réalité insoupçonnée et souvent merveilleuse. Les deux attitudes d'esprit tendent également à la résolution des problèmes de l'existence —chacune par des voies spécifiques. Elles sont animées par le principe de plaisir et une éthique du désir¹⁸².

El deseo es el gran perspectivador de la naturaleza, la gran fuerza impulsora que anima el centro de la vida y orienta las demás fuerzas espirituales hacia la feliz reunificación del ser. Según dicta el idealismo mágico de Novalis, frente a la idea de una naturaleza emocionalmente opaca, desentendida del hombre y sorda a sus invocaciones, el

¹⁷⁸ Eugenio Trías: *Lo bello y lo siniestro* (Barcelona: Random House Mondadori, 2011), p. 29.

¹⁷⁹ C. E. de Ory: *Los aerolitos*, p. 81.

¹⁸⁰ E. T. A. Hoffmann: *Los elixires del diablo* (Madrid: Valdemar, 2003), p. 140.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 250-251.

¹⁸² C. Abastado: *Le Surréalisme*, p. 141.

deseo interno, que opera sobre el aparato de nuestras convicciones, fecunda las verdades de la naturaleza y las transforma en verdades de la maravilla¹⁸³. Por su parte, el pintor germano-suizo Paul Klee (1879-1940), cercano en sus inicios al Expresionismo de Kandinsky y cuya evolución le aproximará al Surrealismo y a la abstracción, señalaba en un artículo de 1920 la reciente tendencia del arte a expresar ciertas verdades ocultas más allá de las apariencias:

Ahora se pone de manifiesto la relatividad de las cosas visibles, y con ello se expresa la creencia de que lo visible es, comparado con la totalidad del mundo, sólo un ejemplo aislado, y que otras verdades están latentes en la mayoría de las cosas. Las cosas aparecen en un sentido más amplio y más variado, a menudo contradiciendo aparentemente la experiencia racional del ayer. *Se tiende a convertir lo accidental en sustancial*¹⁸⁴.

Precisamente en este sentido, la estética surrealista contribuyó de forma decisiva a hacer esencial el azar, es decir, a convertir lo aparentemente fortuito en una coincidencia revestida de una significación especial y que, capaz de decidir sobre los destinos individuales que se cruzan en la maravillosa intersección, aúna —como el amor— indeterminación e inexorabilidad¹⁸⁵. El ejemplo paradigmático lo encontramos en *Nadja* (1928), novela que Breton escribió a partir de un supuesto trasunto biográfico: el fascinante encuentro del poeta con una joven cuyo nombre da el título a la obra. El adalid del Surrealismo hizo propio aquí el empeño romántico de poetizar la existencia, ambición que de algún modo dirige las acciones del sujeto irónico encarnado un siglo y cuarto antes por el personaje Julius (*alter ego* de Fr. Schlegel): «quiero intentar dar forma a la cruda casualidad y transformarla en objetivo»¹⁸⁶. Tanto la escritura automática (auspiciada por Breton) como la actividad crítico-paranoica (formulada por Dalí) estaban llamados a ampliar el campo de la *arbitrariedad inmediata*, esta la cual —en palabras del líder surrealista— «tiende violentamente a negar su propio carácter arbitrario», del mismo modo

¹⁸³ «Toda convicción es independiente de la verdad de la naturaleza —está en relación con la verdad de la maravilla o verdad mágica. La verdad de la naturaleza puede persuadir sólo en tanto se convierte en verdad de la maravilla. Toda prueba se funda en la convicción, y es, por consiguiente, una orden necesaria en un estado de carencia de verdad mágica universal. También en virtud de ello descansan todas las verdades de la naturaleza en verdades de la maravilla»; Novalis: «Poeticismos» (1798), en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 109.

¹⁸⁴ (El énfasis es nuestro.) Paul Klee: «Confesión creativa» (1920), en A. González García *et al.*: *Escritos de arte...*, p. 364.

¹⁸⁵ Apuntaba Octavio Paz: «El azar objetivo es una forma paradójica de la necesidad, la forma por excelencia del amor: conjunción de la doble soberanía de libertad y destino. El amor nos revela la forma más alta de la libertad: libre elección de la necesidad»; O. Paz: *La búsqueda del comienzo...*, p. 40.

¹⁸⁶ Fr. Schlegel: *Lucinde*, p. 7.

que «el hombre siente, de una manera todavía muy misteriosa, una necesidad elusiva, pese a que, vitalmente, la experimenta como tal necesidad»¹⁸⁷. Luego la ironía romántica es la encargada de mantener la tensión entre arbitrariedad y necesidad en una suerte de fascinación lúcida que difiere tanto de la espontaneidad ciega de los hechos concretos como del sometimiento de las facultades espirituales a un determinismo fideísta.

2.2.11.2. *Lo surreal y lo maravilloso*

La insumisión romántica contra los límites impuestos por un intelectualismo reductor pasaba por erradicar —desde dentro— los hábitos racionalistas, en gran medida basados en la sistematización de una larga serie de oposiciones binarias y claramente jerárquicas: finito / infinito, realidad / sueño (imaginación), cuerpo / alma, materia / idea, sustancia / forma, sujeto / objeto, moral (intención) / instinto (tendencia)... Si consideramos la dualidad fundamental de que todas ellas dimanaban (*razón / emoción*), no bastaba con subvertir la relación dicotómica trasladando el acento al segundo elemento de la misma, dado que el antagonismo esencial seguiría anidando en el seno de una conciencia mortificada por la escisión y la discordia. Para restablecer de algún modo la antigua unidad dinámica, además de enfatizar los valores emocionales en detrimento de la dimensión lógica de una razón que debía aspirar a totalizarse, era preciso cultivar y llevar hasta el extremo la incoherencia, la contradicción, el contraste, la genial extravagancia, hasta el punto de columbrar una nueva lógica basada no ya en la coerción, sino en la libertad. La filosofía romántica apela, pues, a la cópula superior que fagocita los contrarios sin extinguir del todo la discrepancia que continuamente brota de los mismos. De forma análoga, la estética que de ello resulta tiende a diluir los antagonismos a fuerza de resaltar —he ahí lo paradójico— las incompatibilidades y los contrastes. Es entonces cuando irrumpe la ironía como *forma [esencia] de la paradoja*: «síntesis absoluta de absolutas antítesis, el continuo cambio que se autogenera de dos pensamientos en conflicto», según rezaba el ya citado fragmento de Fr. Schlegel¹⁸⁸.

¹⁸⁷ A. Breton: «Situación surrealista del objeto», *op. cit.*, p. 194.

¹⁸⁸ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 36; e *id.*: «Fragmentos del Lyceum», en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 74.

Sin duda, acierta Babbitt al entender que *ironía, paradoja* e idea de *infinito* «have as a matter of fact so many points of contact in romanticism that they may profitably be treated together»¹⁸⁹. Ello se confirma en el concepto de *paradoja absoluta* propuesto por Kierkegaard (cuya Tesis doctoral, recordémoslo, versaba sobre la ironía). Para el danés, la paradoja se define como la *suprema pasión del pensamiento* por la que éste se niega a sí mismo: «la pasión suprema de la razón es desear el choque, aun cuando el choque se torne de uno u otro modo en su pérdida. Esta suprema pasión del pensamiento consiste en querer descubrir *algo* que ni siquiera puede pensar»¹⁹⁰. Ese *aliquid* no es otra cosa que *lo desconocido*, categoría a la que el filósofo llama —a falta de mejor nombre— *Dios*, y cuya existencia misma no puede ser probada por la razón, por más que ésta no rehúsa a ocuparse de ello¹⁹¹. Tal es el *límite* al que llega el pensamiento en su vocación a lo desconocido, siendo dicho límite a la vez *tormento* y *acicate* de la pasión paradójica¹⁹². Para los románticos, todo límite provisional es inherente a la progresividad infinita cuyo límite absoluto, jamás alcanzado, remite a la resolución de todos los conflictos y al cese de la tensión anhelante en un hipotético punto supremo (Idea). La ironía no puede ser entendida sin el impulso de libertad que nace del *límite* como posibilidad de trascendencia, como tampoco sin la conciencia de la *limitación* en cuanto que fuerza coactiva que la niega, de forma que autocreación y autodestrucción componen el juego de las paradojas cuya esencia es, de hecho, la ironía romántica¹⁹³.

Pocos años antes de los fragmentos schlegelianos del *Athenäum*, Schiller advertía que el «antagonismo de las potencias es el poderoso instrumento de la cultura»¹⁹⁴. A partir de entonces, el Romanticismo pleno hará propia aquella *imagen demoníaca* bajo la que, según Goethe, estaba llamada a nacer la visión cósmica como «síntesis de contrarios, como totalidad unificadora de rasgos, características y comportamientos antitéticos que la razón lógica no logra comprender»¹⁹⁵. En este sentido, recuérdese que la *lógica superior* postulada por Novalis no tendría otro cometido más elevado que el de destruir el principio

¹⁸⁹ Vid. I. Babbitt: «Romantic irony», *Rousseau and Romanticism*, pp. 242 et seq.

¹⁹⁰ (El subrayado es nuestro.) S. Kierkegaard: «La paradoja absoluta (Un capricho metafísico)», en *Migajas filosóficas o un poco de filosofía* (Madrid, Trotta, 1999), p. 51.

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 53 y 57.

¹⁹² «¿Qué es, por tanto, lo desconocido? Es el límite al cual se llega siempre y, visto de esa manera, es lo diferente, lo absolutamente diferente. Pero es lo absolutamente diferente para lo cual no hay indicio alguno. Definido como lo absolutamente diferente parece estar a punto de revelarse, mas no es así, ya que la razón no puede ni siquiera pensar la diferencia absoluta»; *ibid.*, p. 57.

¹⁹³ Sobre el contraste entre «límite» y «limitación», *vid. infra* «3.3.1. Juego y humor trascendente».

¹⁹⁴ Fr. Schiller: *La educación estética...*, p. 37.

¹⁹⁵ A. Marí : *op. cit.*, pp. 16-18.

de contradicción¹⁹⁶. De todo ello se infiere que el objeto de ese pretendido conocimiento universal en que se aplicaría dicha lógica en modo alguno se identifica con la realidad circunscrita por la razón ilustrada, sino con una realidad igualmente superior, accesible únicamente por la conciencia mágica o la inteligencia totalizada de un sujeto absoluto (el Yo absoluto de Fichte, semejante a un dios contemplativo). En esta dinámica de conflicto y de conciliación simultáneas están presentes, por un lado, Heráclito de Éfeso (c. 535 a. C.-c. 484 a. C.), según su concepción de una unidad que, lejos de reconciliar los contrarios, vive de su propia discrepancia interna (lógica del antagonismo, equilibrio dramático de la finitud); por otro lado, Aristóteles, según su principio de no-contradicción¹⁹⁷. Esta línea que conjuga la filosofía heracliteana y la metafísica aristotélica procede del místico bizantino Pseudo Dionisio Aeropagita (entre los ss. V-VI d. C.) y del místico renano Eckardt de Hochheim, apodado Maestro Eckardt (1260-1328), quienes a su vez influirán de manera decisiva en Nicolás de Cusa (1401-1464), a menudo considerado el padre de la filosofía alemana y uno de los iniciadores del pensamiento moderno. Este último, en su obra *De docta ignorantia* (1440), define la noción de «coincidentia oppositorum» como una de las expresiones más arcaicas de la paradoja divina: el punto donde convergen los contrarios y se superan todas las contradicciones de la realidad, o dicho de otra manera, Dios, entendido como el Todo Absoluto que se sitúa por encima de los atributos y reúne todos los contrarios¹⁹⁸. Con posterioridad, la filosofía romántica se impregnará de esta tradición místico-especulativa que de algún modo cristalizará en el Surrealismo. Incluso en España, entre los años 1948 y 1949, tuvo lugar un efímero rebrote neovanguardista de

¹⁹⁶ Novalis: *La enciclopedia*, p. 37.

¹⁹⁷ «Los contrarios concuerdan —reza uno de los fragmentos de Heráclito—, y de lo diferente surge la más bella armonía, pues todo lo engendra la discordia»; Heráclito: *Los fragmentos de Heráclito*, en J. L. Gallero & C. E. López (eds.): *Heráclito...*, p. 38. Otros fragmentos heraclíteos inciden en la misma idea de la transformación interna de lo Uno en múltiples contradicciones concordantes que, por tanto, no comprometen dicha unidad esencial o «armonía de tensiones opuestas»; *vid. ibíd.*, pp. 47, 53, 106. Sobre esta ley heraclíteica de la unidad en la contradicción, ha escrito Hermann Fränkel (1888-1977): «la ley de la unidad se llama contradicción. Todos los opuestos conservan una dureza sin mengua; lo alto lucha con lo bajo, la justicia con la injusticia, la vida con la muerte, pero la tensión con la que chocan y se excluyen descubre una oculta armonía, que los atrae y los ata. Con tal saber, actuamos y sufrimos con mayor conciencia y seriedad, con más fuerza y dignidad. En el conflicto y la transformación no vemos ya la brutal violación de la paz, sino la huella del dominio significativo de la única y unificante fuerza creadora. El conflicto amargo, incluso si perecemos físicamente en él, se convierte en juego, en tragedia, alegre y temible»; Hermann Fränkel: *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica* (Madrid: Antonio Machado, 1993), p. 371. Por otro lado, es célebre la formulación aristotélica del principio de no-contradicción según el cual «nada absolutamente puede ser y no ser de una manera dada»; *vid.* Aristóteles: «Capítulo IV», «Libro cuarto», *Metafísica* (Madrid: Espasa-Calpe, 2007), pp. 123-132. *Cfr.* Salvador Páñiker Alemany: *Filosofía y mística. Una lectura de los griegos* (Barcelona: Kairós, 2003), pp. 94-96.

¹⁹⁸ *Vid.* Mircea Eliade: «“Coincidentia oppositorum”, modelo mítico», *Tratado de Historia de las Religiones* (México DF: Era, 2007), pp. 374-376. Asimismo, *vid.* Luis Duch: *Ciencia de la religión y mito. Estudios sobre la interpretación del mito* (Montserrat: Abadía de Montserrat, 1974), pp. 235 *et seq.*

Surrealismo cristiano que, en sincronía con el Postismo, casaba perfectamente con la premisa de la «coincidentia oppositorum» formulada por el teólogo y erudito alemán. Dicha tardovanguardia, comandada por el poeta José Albi (1922-2010), fue bautizada con el nombre de Introvertismo:

automatismo psíquico controlado por el que son estimuladas las aportaciones racionales, mediante un proceso ininterrumpido de actividad creadora, cuya última consecuencia es la determinación del punto crucial de nuestro ser en que se identifican los opuestos y en el que podemos sentir la presencia de Dios¹⁹⁹.

Al margen de esta curiosa coloración cristiana, presente también en el Postismo, lo surreal y lo maravilloso (sin los cuales el Surrealismo no podría comprenderse) inciden continuamente en la idea de este punto supremo, de esta asíntota en cuyo infinito los contrarios estarían llamados a converger, dando así pie a la existencia de una realidad no restringida a los parámetros del racionalismo positivista. Al hacer balance de su experiencia dentro del movimiento Dadá, en 1931, el artista y escritor Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974) lo definió como un intento de remplazar «la soumission à la réalité par la création d'une réalité supérieure»²⁰⁰. De ser exacta esta valoración retrospectiva, la imago del Surrealismo, basada en el concepto de *surrealidad* (categoría que denota un carácter manifiestamente ontológico), habría sido ya anunciada por la crisálida dadaísta, también inscrita en la tradición del espiritualismo romántico secular. Efectivamente, aquella aspiración irrenunciable que —con motivo del texto inaugural de 1924— Breton cifraba en la armonización de dos estados aparentemente tan contradictorios como el sueño y la realidad en una especie de *realidad absoluta*, *sobrerrealidad* o *surrealidad*, será pronto reformulada en un sentido más amplio, tal como puede leerse en el manifiesto de 1930, de acuerdo con la supuesta existencia de un punto supremo de conciliación en que se resolvería todas las contradicciones que atormentan el espíritu²⁰¹. A fin de aprehender dicho punto, el espíritu debe emanciparse del principio de

¹⁹⁹ (El énfasis es nuestro.) José Albi *et al.*: «Introvertismo», en *Verbo*, n° 15, marzo-abril de 1949, p. 2. Véase también, en este sentido, Pedro Biosca: «El concepto introvertista de actividad y control», en *Verbo*, n° 16, mayo y julio de 1949, p. 15. Este surrealismo de derechas no debe confundirse con el concepto acuñado por Juan Felipe Toruño en torno a la poesía salvadoreña: *El introvertismo en poesía. Enfoque, sondeo, cotejo, fondo, claves* (San Salvador: Imprenta La Unión, 1950).

²⁰⁰ Ap. A. Marino: «La création nouvelle», en J. Weisgerber (dir.): «La création nouvelle», *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle. Volume II*, p. 732.

²⁰¹ Vid. A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 24. «Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De

realidad a través de una imaginación exaltada. Lo surreal remite, pues, a la dimensión en la que el fundamento ontológico del hombre se desenvuelve libremente a partir del principio de no contradicción y de una finalidad inmanente o autónoma. Sólo en dicha dimensión el ser verdaderamente *es*.

Además de la relevancia que a este respecto adquiere el pensamiento analógico, la mención al idealismo schellingiano se antoja más que pertinente. En efecto, Schelling hubo formulado un *punto* donde estarían llamados a confundirse ideal y realidad, el mundo del pensamiento y el mundo de la naturaleza, etc. Para el espíritu romántico, ejercitado en las tensiones derivadas de una desarmonía esencial, semejante punto supondría el último y —nunca alcanzado— supremo sosiego: la reconciliación del conocimiento consigo mismo. Según el pensamiento estético-filosófico del citado autor, todo impulso artístico parte del sentimiento de una contradicción interior aparentemente irresoluble, a saber, aquella que resulta del contraste entre lo consciente y lo no consciente; si bien, dicho sentimiento de contradicción podría felizmente diluirse —poesía mediante— en el de una armonía infinita. Si lo objetivo se define como aquello que surge sin conciencia y, por el contrario, el actuar libre corresponde a la razón (a la conciencia), la mutua oposición que en el seno de toda creación artística establecen ambas actuaciones (la consciente o libre y la no consciente u objetiva) en modo alguno perdura *hasta el infinito*, pues el resultado final de la obra artística supone haber alcanzado un *punto* en que la oposición cesa y queda «suprimida toda lucha, conciliada toda contradicción». Únicamente en ese precioso y supremo instante tiene lugar la satisfacción infinita del artista (*Befriedigung*), un placer absoluto de la inteligencia, una pacificación definitiva, en suma, el cese del desgarramiento interior de la conciencia producido por la oposición precedente²⁰². Según Schelling, esta «inesperada armonía» es obra de un *aquellos absoluto*, desconocido para el poeta, en el cual puede cifrarse «el fundamento universal de la armonía preestablecida entre lo consciente y lo no consciente», siendo este fundamento universal aquello que, superior a la inteligencia, «añade lo carente de intención a lo que había comenzado con conciencia e intención» (por tanto, libremente): *un oscuro poder desconocido que añade completud u objetividad a la obra imperfecta de la libertad*²⁰³. Aquí el concepto romántico de *genio* hace su aparición para situarse por encima de la actividad libre (consciente) y de la actividad objetiva (no consciente), siendo aquél «lo incomprensible que añade lo objetivo a lo consciente sin

nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto»; *id.*: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *op. cit.*, p. 111.

²⁰² Vid. Fr. Schelling: *Sistema del idealismo trascendental*, pp. 411 y 412.

²⁰³ *Ibid.*, p. 413.

intervención de la libertad y en cierto modo en contra»²⁰⁴. En mi opinión, este genio equivale, *mutatis mutandis*, al sujeto de la ironía romántica, del mismo modo que el concepto bretoniano de *le surrèel* es una reformulación de aquella *mismidad originaria*, es decir, de aquella genial indistinción entre consciente y no consciente, no obstante invirtiendo el sentido de la relación: primero se ha de partir de lo objetivo (no consciente) mediante la abolición sistemática de toda consciencia (escritura automática); sólo más tarde se produce la donación de sentido conforme al acto de la libertad que sucedería a la producción de la obra de arte. El apaciguamiento infinito, el placer supremo de la conciliación, estaría expresado por el símil del cortocircuito, del mismo modo que la belleza pasa a ser una *belleza convulsiva* que, como en Hölderlin, supone «el nuevo reino de la nueva divinidad» mas en el *aquí* de la naturaleza humana y de las cosas, toda vez que se haya recuperado la armonía de los espíritus²⁰⁵.

Resulta entonces comprensible que Novalis recurriera a una super-lógica o «lógica superior» basada en el conocimiento profundo del hombre, en sustitución de una «metafísica superior» que, únicamente preocupada por el ser en cuanto que existencia pura, haría abstracción del mundo. Semejante *höhern Logik*, reflexivamente inventiva, debía entonces aunar Lógica y Fantástica²⁰⁶. Esta Fantástica, capaz de superar por sí sola las leyes del mundo determinado y únicamente supeditada a las íntimas necesidades del espíritu, marca un claro precedente con relación a lo maravilloso surrealista. No en vano, Novalis anhelaba la creación de una literatura basada en hechos inconsecuentes regidos por asociaciones oníricas, lo que de por sí le confiere el derecho a ser considerado uno de los más adelantados precursores de dicho ismo²⁰⁷. Asimismo, resulta revelador que Carlos

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 414.

²⁰⁵ Fr. Hölderlin: *Hiperión...*, pp. 80 y 93. Para Schelling y para los románticos en general, la belleza es lo infinito expresado de modo finito: esencia fundamental de la obra de arte en tanto que ésta *hace presente* lo infinito en la finitud de dicha obra. *Vid.* Fr. Schelling: *op. cit.*, p. 418. Asimismo, añade el alemán: «Lo que para el actuar libre se halla en un progreso infinito, en la producción actual debe ser *presente*, debe llegar a ser real, objetivo, algo finito»; *ibid.*, nota a de la p. 412.

²⁰⁶ «Si tuviéramos *fantástica* como tenemos una lógica, entonces se inventaría la invención»; *ap.* E. Tollinchi: *Romanticismo y modernidad...*, Vol. I, p. 175.

²⁰⁷ Para Pierre Mabilie, en efecto, «[la] question du merveilleux dans le romantisme allemand mériterait une étude»; P. Mabilie: *op. cit.*, pie de pág. 20. Sin embargo, no debe confundirse la categoría surrealista de lo maravilloso (desprovista de todo carácter feérico) con ese subgénero de la narrativa tradicional llamado *cuento maravilloso*, perteneciente al ámbito de la literatura fantástica. Todorov, en su célebre estudio sobre esta última, define lo fantástico como el *tiempo de incertidumbre* entre lo extraño (en el que los acontecimientos sorprendentes encuentran finalmente una explicación racional) y lo maravilloso (en el que lo irracional y lo sobrenatural permanecen como tales); *vid.* Tzvetan Todorov: *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972), p. 34. Sobre las relaciones y diferencias entre lo fantástico y lo maravilloso en cuanto que subgéneros narrativos, *vid.* Juan Herrero Cecilia: *Estética y pragmática del relato fantástico* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000); y Ana González Salvador: «De lo fantástico y la literatura fantástica», en *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1984, pp. 197-226.

Edmundo de Ory citara explícitamente la Fantástica de Novalis como referencia del juego subjetivo-objetivo del Introrrealismo²⁰⁸. Se deduce, por tanto, que no debe primar el carácter supuestamente admirable de los acontecimientos como sí la grandeza del espíritu que aprehende en los objetos y acciones cotidianos el elemento maravilloso. Merced a esta operación básica del espíritu romántico (íntimamente relacionada con el humor), lo pequeño y lo sublime, lo bajo y lo elevado, lo finito y lo infinito, lo fugaz y lo eterno... se logaritmizan, de manera que el principio de realidad queda suspendido en aras de la supremacía del yo. Uno de los nombres reverenciados por los postistas, Ramón Gómez de la Serna, apoyándose en una cita del escritor británico Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), llamaba la atención sobre la importancia de conferir a lo pequeño el valor de lo grande:

Chesterton ha dicho: «El telescopio empequeñece el universo. Es el microscopio el que lo agranda».

Esto justifica la labor del observador de lo ínfimo y de lo instantáneo.

[...] Las cosas pequeñas tienen valor de cosas grandes y merecen la fijeza del escritor, que no puede rechazar lo atómico para dedicarse a lo supuesto o a lo abstracto²⁰⁹.

En este contexto de ideas, *lo maravilloso*, «Santo Grial» del Surrealismo, adquiere pleno sentido y extrema sus posibilidades desrealizadoras. Para Leopardi, *il meraviglioso* (al que serían proclives los niños, los primitivos y, ya en la sociedad moderna, los ignorantes) era aún una categoría superpuesta a lo estético cuyo carácter extraordinario funciona como una verdadera fuente de placer («aunque su cualidad especial —matizaba el italiano— no pertenezca a ninguna de las clases de las cosas placenteras»)²¹⁰. De su presencia en lo bello resulta la *grazia*, si bien, por no pertenecer *stricto sensu* al argumento de la misma, dicho *extraordinario* en modo alguno destruye lo bello; muy al contrario, «nos da mayor sorpresa y placer el ver que ese extraordinario no daña lo bello, no destruye lo conveniente y lo regular, mientras que es también extraordinario, y por sí mismo, irregular»²¹¹. El salto operado en la conciencia estética surrealista es evidente al comprobarse que dicho concepto (en el que Breton, por cierto, depositaba nada menos que

²⁰⁸ Vid. C. E. de Ory: «Nuestro tiempo: Poesía», en *Poesía (1945-1969)*, p. 308.

²⁰⁹ R. Gómez de la Serna: «Prólogo», *Greguerías*, pp. 56-57. Efectivamente, en un artículo sobre el poeta Rudyard Kipling (1865-1936), Chesterton escribía: «The telescope makes the world smaller; it is only the microscope that makes it larger»; Gilbert Keith Chesterton: *On lying in bed and other essays* (Calgary: Bayeux Arts, 2000), p. 246.

²¹⁰ G. Leopardi: *Zibaldone*, Tomo I, pp. 155-156.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 117-118.

sus más altas esperanzas) no expresa una cualidad o atributo superpuesto, sino que, por el contrario, se erige en categoría esencial y venero de toda belleza: «Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello»²¹².

Asimismo, su afinidad con el azar objetivo quedaba expuesta en un temprano artículo de 1917, donde Reverdy definía *lo maravilloso* como un género aparte respecto de todo realismo, en tanto que se sitúa fuera del dominio de los «acontecimientos posibles»²¹³. Por tanto, lo maravilloso vendría a constituir un aspecto esencial de lo poético. Así, en una obra de 1934, encontramos esta elocuente declaración del líder surrealista a propósito de la independencia de la poesía respecto del orden natural de dichos acontecimientos posibles:

Voyez le cas que elle fait du possible, et cet amour de l'in vraisemblable. Ce qui est, ce qui pourrait être, que cela lui paraît insuffisant ! Nature, elle nie tes règnes ; choses, que lui importent vos propriétés ? Elle ne connaît de répit tant qu'elle n'a pas porté sur tout l'univers sa main négativiste²¹⁴.

Ya los románticos alemanes vieron lo maravilloso (en el cual parecen aunarse revelación y misterio) como esencia de lo poético, ya que desvinculado de las pautas que rigen la realidad pragmática del encadenamiento y la necesidad: «Todo maravilloso verdadero [*wahre Wunderbare*] es, por sí mismo, poético»²¹⁵; «[lo maravilloso] es el elemento de los poetas»²¹⁶. Esto no quiere decir que lo maravilloso se defina únicamente por su función desrealizadora. Personalmente, discrepo de la apreciación de Langowski según la cual esta noción se explica fundamentalmente por el cambio de sensibilidad del poeta de entreguerras, desilusionado ante los valores burgueses²¹⁷. Siendo fieles al pensamiento de Breton, lo maravilloso no se opone a la realidad, sino al *miserabilismo*: ominoso crimen que consiste en depreciar la realidad en lugar de exaltarla²¹⁸. De modo más o menos análogo, explicaba Louis Aragon:

²¹² A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *op. cit.*, p. 24.

²¹³ P. Reverdy: «Ensayo de Estética literaria», *Escritos...*, p. 15.

²¹⁴ A. Breton : *Point du jour*, p. 20.

²¹⁵ J.-P. Richter: *Introducción a la Estética*, p. 43.

²¹⁶ Novalis: *Enrique de Ofterdingen*, p. 104.

²¹⁷ Vid. G. J. Langowski: *op. cit.*, p. 87.

²¹⁸ «Peut-on donner —se preguntaba André Breton— une idée de l'idéal sans exalter le sens d'une réalité ? Le cerveau humain peut-il concevoir une chose sans attache avec le réel ? Non. La cause est trop entendue. Mais la dépréciation — au lieu de l'exaltation, là est le misérabilisme, là est le crime » ; J. Pierre (ed.) : *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)*, Tome II : 1940-1969, p. 147. En otra ocasión, apuntaba el poeta francés: «estoy muy lejos de la indiferencia y no admito que se pueda hallar descanso en el sentimiento de la vanidad de todas las cosas»; asimismo, «me guardo bien de adaptar mi existencia a las condiciones irrisorias —aquí abajo— de toda existencia»; A. Breton: «La confesión desdeñosa», en *Los*

Lo maravilloso se opone a lo que existe maquinalmente, a lo que es tan corriente que ni siquiera se advierte, por eso se cree por regla general que lo maravilloso es la negación de la realidad [...] pero también [consiste en el] desarrollo de una nueva consecuencia, de una realidad nueva que ha liberado ese rechazo²¹⁹.

Para los surrealistas, «le merveilleux est la racine de l'esprit», mas siempre y cuando dicha raíz se hunde en la realidad; pues lo maravilloso surrealista no nace sino «après l'effervescent contact de l'esprit avec la réalité», del mismo modo que la realidad profunda —y por tanto más real— «c'est ce que l'esprit seul est capable de saisir, de détacher, de modeler, tout ce qui dans tout, y compris la matière, obéit à sa sollicitation, accepte sa domination, évite, esquive l'emprise trompeuse des sens»²²⁰. Lo maravilloso se convierte entonces en el órgano trascendental del espíritu surrealista, capaz de aprehender, a través de un estado de disponibilidad infinita, la fascinante belleza de cuanto rodea a todo hombre sensible, es decir, de la realidad tocada por el espíritu. Decía Breton en unas palabras publicadas por el órgano oficial del grupo en 1925: «Nous voulons, nous aurons "l'au-delà" de nos jours. Il suffit pour cela que nous n'écoutions que notre impatience et que nous demeurions, sans aucune réticence, aux ordres du merveilleux»²²¹.

De forma análoga, Eduardo Chicharro fijaba la aspiración máxima del Postismo en su capacidad para *inducir a la maravilla*, cualidad que sólo es posible —apostillaba el madrileño— a través de la imaginación²²². A pesar de la evidente coincidencia, María Teresa Hernández ha preferido vincular *la maravilla* postista a la tradición italiana de la *meraviglia*, que habría sido una de las finalidades canónicas del arte asimilada por Chicharro durante sus años de formación en Roma y que consistía en una sensación de gozoso asombro. Desde el punto de vista de la Retórica clásica, lo interpretaríamos como una ponderación del *pathos* inherente al *movere* (mover las pasiones, generar una conmoción psíquica) frente al *logos* del *docere* o al *ethos* del *delectare*, según las tres operaciones discursivas fundamentales del catecismo retórico. De este modo, asegura Hernández, el Postismo se integraría en la tradición que se extiende desde el anónimo del siglo I (autor del texto *De lo sublime*) hasta Gracián y nuestro Barroco, pasando por la

pasos perdidos, pp. 7-8. Qué lejos, pues, del antirromántico «Confórmate con el mundo dado» (en palabras de Heinrich Czolbe, 1819-1873), tan propio de ese materialismo del desencanto que la sobriedad positivista de la segunda mitad del XIX trajo consigo; *vid.* R. Safranski: *El Romanticismo...*, pp. 252-253.

²¹⁹ L. Aragon: «La pintura desafiada» (1930), en A. González García *et al.*: *Escritos de arte...*, p. 386.

²²⁰ *Cfr.* *La Révolution Surréaliste*, n° 1, París, Diciembre de 1924, p. 20 ; e *idem*, n° 3, 14 de abril de 1925, p. 1.

²²¹ *Idem*, n° 4, 15 de julio de 1925, p. 3.

²²² E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 279.

poética renacentista y los textos de Torquato de Tasso (1544-1595)²²³. Según explica Vega Ramos, la noción tassiana de *maraviglia* procede de la síntesis entre la *admiratio* pontaniana y el *thaumastón* aristotélico. En verdad, las voces «admiración» y «maravilla» fueron muy frecuentes en la literatura de los siglos XVI y XVII, hasta el punto de convertirse en tópicos de la retórica de aquel tiempo. En su diálogo *Actius*, redactado en los últimos años del siglo XV, Giovanni Pontano (1426-1503) establecía la *admiratio* como fin último de la poesía: la suspensión producida por el valor estilístico de las sonoridades, capaces de amplificar el efecto evocador del poema mediante una selección novedosa de las palabras, introduciendo así lo extraordinario en el plano de la invención, lo cual denota una gran maestría técnica y una elevada sabiduría poética por parte del creador²²⁴. En otro de sus diálogos (*Edigio*), Pontano afirmó que la *meraviglia*, el *stupore* y el *spavento* son las fuentes con que la poesía despierta las pasiones del espíritu (si bien, el grado de sorpresa del estupor [*ékplēxis*], este el cual consiste en el mismo efecto que lo maravilloso, rebasa por su intensidad los límites de éste)²²⁵. Por su parte, el concepto que el Estagirita denominaba *τό θαυμαστόν* (es decir, «lo que causa sorpresa» o «lo maravilloso») aparece ligado a la tragedia en tanto que remite a las emociones particularmente intensas de temor y compasión suscitadas por el rumbo inesperado de los hechos, cuyo encadenamiento causal no obstante permanece indemne²²⁶. En el *to thaumastón*, por tanto, subyace el elemento irracional como principio y causa, mas únicamente a fin de contribuir a una causa externa a la intención y a la acción del personaje²²⁷.

A nuestro juicio, el carácter épico de la *meraviglia* tassiana y el carácter trágico-heróico del *thaumastón* aristotélico no se ajustan al perfil lírico de lo maravilloso romántico ni a la coloración lúdico-humorística de la maravilla postista²²⁸. Acaso los románticos alemanes del XIX pudieron haber tomado el término *maravilloso* de la Poética renacentista italiana, pero el concepto adquiere en ellos una significación particular, del

²²³ Vid. M. T. Hernández: *op. cit.*, p. 177.

²²⁴ Vid. María José Vega Ramos: «El “Actius” de Pontano o de la sonoridad virgiliana», *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la Poética del Renacimiento* (Madrid: C.S.I.C. y Universidad de Extremadura, 1992), pp. 25-52. Puede también verse *id.*: «Tradición pontiana y crítica de las onoridades en el siglo XVI: de vida a maranta», *op. cit.*, pp. 53 *et seq.*

²²⁵ Citado por Ernesto Grassi: *Vico y el humanismo. Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica* (Barcelona: Anthropos, 1999), p. 166.

²²⁶ Según Aristóteles, incluso los sucesos fortuitos «son más asombrosos [maravillan más] cuando parecen guardar relación con los precedentes», de los que aquellos se derivan; Aristóteles: *Poética*, 1452a.

²²⁷ Cfr. Virginia Aspe Armella: «Lo maravilloso —*to thaumaston*—: Un elemento olvidado en la *Poética*», *Perennidad y apertura de Aristóteles. Reflexiones poéticas y de incidencia mexicana* (México DF: Publicaciones Cruz O., 2005), pp. 151-173.

²²⁸ Decía Tasso en referencia al citado Pontano: «E quatinque io non biasimi il Pontano, il qual volle che l’officio di ciascuno poeta fosse muover maraviglia, nondimeno à tutti gli altri stimo assai meno convenirsi ch’al poeta eroico»; *ap.* M^a J. Vega Ramos: *El secreto artificio*, p. 37.

mismo modo que el concepto de ironía —cuyo nombre fue tomado de la retórica clásica— designará un fenómeno originalmente romántico que poco tiene que ver con su acepción tradicional. Asimismo, el *to thaumastón* se circunscribe al ámbito literario, cuyos límites serán rebasados por lo maravilloso surrealista a fin de impregnar la existencia toda del hombre y responder así a la aspiración romántica de hacer más poética la vida y la sociedad. En lo que respecta al Postismo, *la maravilla* constituye nada menos que el «magno propósito» —enfaticaba Ory—, pero según la capacidad lúdica y humorística del poeta para producir un «Escándalo Estético» de la imaginación, definida por Schiller —cita textualmente el gaditano— como «el mono de la inteligencia»²²⁹. Por tanto, y a pesar del lugar destacado que ocuparon la cultura y la literatura italianas en la formación intelectual de Chicharro (así como la poesía y las poéticas del Barroco), estimo que la aperccepción postista de lo maravilloso no puede desvincularse de la lectura que Chicharro y Ory hicieron del Surrealismo y, en un sentido más amplio, del Romanticismo universal, unida a la impronta humorística que, por más que excluida de la Fantástica de Novalis, los acerca a la producción de E.T.A. Hoffmann²³⁰. A partir de este enfoque, cuando Gonzalo Armero habla del continuo tránsito de lo cotidiano a lo maravilloso que se aprecia en la poesía de Chicharro, en verdad nos remite a esa técnica predilecta del Romanticismo que consiste precisamente en *romantizar* y que Breton asimilaría a *le merveilleux* surrealista: «tránsito entre el doble anclaje en que siempre estuvo el poeta, el de lo inmediato y el de lo profundo. Y este continuo tránsito provocará lo mejor de su poesía: aquella en que se hace presente lo maravilloso de lo cotidiano, lo profundo de lo inmediato»²³¹.

Así, en el extenso fragmento de *Música celestial* que transcribimos a continuación, lo maravilloso resulta de la oposición entre una acción cotidiana (colocar rosas en un jarrón) y el irracionalismo de la imagen en la que se conjugan elementos surrealizantes, sádicos y grotescos, muy en la línea del humor negro que —recordando a Abastado— descompone una realidad hostil en función del principio del placer y de la misma ética del deseo que anima lo maravilloso; todo ello a través de una larga serie de asociaciones insólitas desde el punto de vista de una «normalidad» *en sus propios términos* (es decir, poética) que consuma la destrucción de la oposición preliminar:

²²⁹ C. E. de Ory: «Valor y lógica del Postismo», en J. Pont: *El Postismo...*, p. 516.

²³⁰ Vid. Eustaquio Barjau: «Dos románticos en España: Novalis y E. T. A. Hoffmann», en B. Raposo Fernández & J.-A. Calañas Continente & Grupo Oswald (eds.): *Paisajes románticos: Alemania y España*, especialmente pp. 128 *et seq.*

²³¹ Gonzalo Armero: «Presentación», en E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 13.

Habrá unas manos que extirparán la rosa seca para colocar otra lozana en su lugar.
Y una, y otra, hasta que el vaso se quiebre.
Habrá otro vaso, y otro, y otro, hasta que no existan más.
Puede que haya entonces b caros; hasta que no haya barro.
Pero siempre habrá algo, hasta que no exista ni agua, el agua que la rosa bebe.
O hasta que se pierda hábito tan estrafalario como aquel que es el de colocar rosas en recipientes que contienen agua.
Porque no a todos se les ocurre colocarlas en algo que contenga fuego, para verlas resistir por un instante, crepitar, hincharse luego, crisparse y arder súbitamente en una pequeña llama blanca.
O sumergir la rosa en ácido nítrico, para verla corroerse y desintegrarse.
O en sangre caliente y roja, para verla ahogarse en líquido tan viscoso.
O registrar otros juegos y apetencias de ver otras cosas sumergidas en los elementos.
O aún siempre en la sed de actuar, dedicarse a las más refinadas tareas de inflar palomas con máquinas neumáticas hasta verlas saltar los ojos y estallar el buche;
traspasar barcos de vela y clavarlos a la pared;
aplastar huevos de gallina con tiernos cráneos infantiles, y luego nueces con los mismos, hasta el magullamiento de los tiernos cráneos;
así moler en finísimo polvo perlas con objeto de amasar pan para los pobres, clavar una larga aguja de sombrero en vejigas impúberes para que las doncellas orinen sangre, soltar una pareja de  ngeles en medio del huracán, ayuntar a un pavo real con un pato, instalar una casa de pompas fúnebres en el desierto, cambiar a su propia madre por unas narices postizas, introducir en un túnel el mango de una escoba, ensartar en las púas de un puercoespín anillos nupciales, comentar la muerte de un general aún desde el vientre de su madre, coser la mitad de una bailarina al esternón de un pordiosero [...]²³²

²³² E. Chicharro: *op. cit.*, pp. 176-177.

3. LOS FUNDAMENTOS ESTÉTICO-FILOSÓFICOS DEL POSTISMO

*O the joy of my spirit —it is uncaged— it darts like lightning!
It is not enough to have this globe or a certain time
I will have thousands of globes and all time.*

WALT WHITMAN

3.1. GENEALOGÍA DEL HUMOR POSTISTA

3.1.1. Rabelais y el humor carnavalesco en el Postismo

Para la concepción de la serie *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1552), ópera magna del humor y una de las obras cumbre de la literatura universal, el humanista y escritor François Rabelais (¿1484?-1553), médico de profesión, tuvo muy presente la teoría hipocrática de los humores. Según explicaba en su epístola a Odet de Coligny, cardenal de Châtillon (1517-1571), fue la determinación de ayudar a sus pacientes en su lucha contra la melancolía (que por entonces continuaba siendo considerada una enfermedad de origen somático) lo que le animó a escribir una obra de género tan particular, a medio camino entre la sátira cruel y el humor escatológico (pero cuyo grotesco puramente festivo se distingue, como veremos, de la siniestra negritud del modelo bretoniano): risoterapia *avant la lettre* por medio de las extravagantes aventuras de los dos gigantones, verdaderos epónimos de la voracidad¹. Aparte de Dioscórides Anazarbeo (40 d. C.-90 d. C.) y de Aristóteles (quien sabemos escribió sobre ambos temas: la melancolía y la risa), fueron otros dos griegos ilustres quienes detentaron el estatus de máximas autoridades en materia de melancolía desde la Antigüedad hasta la época renacentista: Hipócrates y Galeno. Sobre éstos, cuyas tesis no podían faltar en ningún *currículum* médico que se preciara, Rabelais impartió varios cursos en la Escuela de Medicina de Montpellier, inscrita en la tradición galenista de la Escuela de Salerno (primera escuela médica medieval, fundada en el siglo XI)². Junto a estas referencias no literarias, debe destacarse igualmente en la formación humanística de Rabelais la gran personalidad literaria del escéptico y antidogmático Luciano de Samosata (125-181), una de las principales fuentes antiguas de la filosofía

¹ Vid. François Rabelais: «Al ilustre príncipe, y reverendísimo monseñor Odet, Cardenal de Châtillon», *Cuarto libro de Pantagruel* (Madrid: Cátedra, 2011), pp. 73-80. A este respecto, es también de obligada cita la décima «A los lectores» con la que se abre el primer libro de la serie y que traducida al castellano dice así: «Amigos lectores, que este libro leéis,/ Despojaos de toda afección,/ Y, al leerlo, no os escandalicéis;/ No contiene ni mal ni corrupción./ Cierto que aquí poca perfección/ Aprenderéis, si no es en materia de reír;/ Otro argumento no puede mi corazón elegir,/ Viendo el duelo que os mina y consume./ Mejor es de risas que de lágrimas escribir,/ Pues es lo propio del hombre reír»; *id.*: *Gargantúa* (Madrid: Cátedra, 2008), p. 53.

² Acerca de este autor, pueden consultarse Arthur Augustus Tilley: *François Rabelais* (Washington, New York & London: Kennikat Press, 1970); Samuel Putnam: *François Rabelais, man of the Renaissance. A spiritual biography* (Whitefish [Montana]: Literary Licensing, 2011); y Paul Eldridge: *François Rabelais: The great storyteller* (South Brunswick [New Jersey]: A. S. Barnes & Co., 1971).

humorística³. Luego en la citada obra del francés la intención terapéutica y la eutrapelia grotesca confluyen con la sátira. Con todo, nos interesa resaltar la gran abundancia de juegos de palabras, insultos, groserías y léxico excrementicio, elementos que, por entrañar una clara función liberadora, están directamente vinculados a la cultura carnavalesca popular y, por qué no, a ciertos rasgos comportamentales de la filosofía cínica, tales como la *anaideia* (demonio de la desvergüenza y la provocación) o la *parrhesía* (franqueza de palabra). Cítese a modo de ejemplo una de las divertidas «coprolalias» rimadas del capítulo 13 de *Gargantúa*, donde este singular personaje exhibe orgulloso sus dotes de versificador («et en rimant souvent m'enrime»⁴):

Cagando el otro día olía
La gabela que a mi culo debía;
El olor era otro que esperaba:
Pues del todo me apestaba.
¡Ay! ¡Si traerme consintiesen
La doncella en quien soñaba,
Cagando!
Le habría entonces sellado
Su agujero del meado con mi botana,
Mientras sus dedos habrían
Mi agujero de mierda garantizado,
Cagando⁵.

En muestra de su veneración por el genial autor francés, los postistas le dedicaron un impúdico y descarado romance, plagado de procacidades y groserías varias⁶. Por su parte, Ángel Crespo ha vinculado buena parte de la obra de Eduardo Chicharro a la tradición rabelaisiana, mientras que Carlos Edmundo de Ory extendía este magisterio a todos los integrantes del movimiento postista, llegando incluso a otorgarle al escritor renacentista nada menos que el título honorífico de «patrón del Postismo», cuyo legado no dudó en entroncar a su vez con el humorismo del *Quijote*, con la risa patafísica de Jarry y con la jovialidad dadaísta, en contraposición al humor negro que, a los ojos del gaditano,

³ Cfr. M. Bajtín: *La cultura popular...*, pp. 66-68. Para un acercamiento directo a la obra del sirio insigne, remito a la edición de Gredos en 4 volúmenes; Luciano de Samosata: *Obras*, 4 vols. (Madrid: Gredos, 1981-1992).

⁴ Según las indicaciones de la traductora Alicia Yllera para la edición que hemos manejado, se trata de un juego de palabras entre *rimer* («rimar») y *rhume* («catarro»); vid. Fr. Rabelais: *Gargantúa*, nota 18 a pie de p. 129.

⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁶ Vid. E. Chicharro & C. E. de Ory: «Gargantuel y Pantacrais», en *Las patitas...*, pp. 49-50.

«[habría] renegado de su procedencia rabelesiana»⁷. Bien es cierto que en el Surrealismo también encontramos otras coloraciones más benévolas del humor, así como juegos de palabras intrascendentes (la obra de Benjamín Péret es a este respecto paradigmática). En general, los ismos del XX (incluido el Surrealismo) supusieron un renacimiento de lo grotesco y de la literatura carnavalesca, tal como Mijail Bajtín reconociera cuando aludió al *grotesco modernista* marcado por la gran tradición romántica. Según decía Nietzsche en uno de sus célebres títulos:

nosotros estamos preparados, como ningún otro tiempo lo estuvo, para el carnaval de gran estilo, para la más espiritual petulancia y risotada de carnaval, para la altura trascendental de la estupidez suprema y de la irrisión aristofanesca del mundo [...] -¡tal vez, aunque ninguna otra cosa de hoy tenga futuro, téngalo, sin embargo, precisamente nuestra *risa*!⁸.

La Vanguardia histórica y su epifonema postista así parecen confirmarlo. Ciertamente es que, dadas las inevitables contradicciones que todo movimiento *en proceso* importa, la anatomía humorística del Surrealismo suele estar marcada por una cierta risa siniestra o desesperada que poco gusta de la «broma pesada e inocente» y del «constante buen humor de beodo» de Rabelais⁹. Consecuentemente, el retorno a aquella dimensión lúdica de «los carnavales del lenguaje y la retórica que se suelta el pelo» implicaba su oposición «a los dramatismos fatídicos de la desesperanza»¹⁰. ¿Y qué secreta ley de contigüidad puede establecerse entre la predilección postista por las formas artificiosas de la poesía barroca y este gusto por la grosería? Quizá la misma por la que, según Novalis, «[al] que está tan obsesionado con la exagerada artificiosidad del arte le parece artística la grosería natural»¹¹. Esta ley no es otra que la ironía, directamente relacionada con la carnavalización del género poético.

Para Jaume Pont es evidente que la poética del Postismo remite a la carnavalización de la realidad, esto es, «a la visión paródica y grotesca de un “mundo al revés”»; premisa

⁷ Vid. Á. Crespo: «La poesía de Eduardo Chicharro», *Poesía, invención y metafísica*, p. 69; y C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», *Las patitas...*, pp. 172-173 y 184. En otro momento, el gaditano alude a sus «noches de estudios rabelaisianos»; vid. *id.*: *Noches dantescas*, p. 24. Por lo demás, Carlos Edmundo estaba familiarizado con la humorología clásica, según se desprende de los apuntes de su diario personal; cfr. *id.*: *Diario (1944-1955)*, vol. I, p. 158. A partir de aquí, para agilizar la lectura, y salvo contadas excepciones, anotaré únicamente la fecha de las diversas anotaciones que he tomado del *Diario* de Ory. Para ver la paginación exacta, remito a la edición en tres volúmenes manejada, cada uno de los cuales abarca los años 1944-1955, 1955-1975 y 1976-2000, respectivamente.

⁸ Fr. Nietzsche: § 223, *Más allá del bien y del mal*, p. 179.

⁹ Vid. A. Breton: *Antología...*, p. 15.

¹⁰ C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», *op. cit.*, p. 173. Vid. *supra* <2.2.6.1. El humor negro surrealista>.

¹¹ Novalis: «Diálogos», *Estudios sobre Fichte...*, p. 268.

que incluso los postistas de segunda hora —apunta Francisca Domingo— convertirán en una de sus principales autoexigencias¹². A este respecto, concluye Pont:

La admiración de los patafísicos —entre los que resalta Jarry— por Rabelais, a quien el Postismo no en vano eleva a su particular altar como uno de los patrones más celebrados, nos acerca, desde su aliento común, al núcleo más distintivo de la estética postista: el estatuto de lo grotesco como representación crítica y emancipadora de la realidad. El punto de vista grotesco tensa extremosamente el arco de las claves estéticas de la poesía postista: el romance y el soneto, los dos moldes más transitados por los postistas, se someten a la contravención expresiva; las formas y los temas tradicionales (mediatos e inmediatos) son reducidos a pura antagonía; y, en último término, el foco de la visión apela, desde la risa o su contradicción patética, a la instauración del mundo al revés¹³.

Lo carnavalesco se nos presenta, pues, como una categoría asentada en la metáfora universal del carnaval (entendido éste como inversión lúdico-festiva respecto a la vida cuaresmática, seria, jerarquizada y regulada por normas restrictivas de comportamiento). El principio que lo define es el del *mundo al revés*, muy presente en el ideario estético y vital de E. T. A. Hoffmann. A propósito de *La princesa Brambilla* (1820), ha escrito Safranski:

¿De qué se ríe el carnaval? Lo decisivo es que se ríe de todo. Su risa es universal. Se ríe de la moral y las costumbres. [...] Se ríe del poder, lo parodia [...]. Se ríe de lo que normalmente asusta y angustia. El diablo se convierte en arlequín para la burla. Pero también se hacen ridículos los que quieren expulsarlo, los clérigos. El carnaval lleva a cabo su juego de inversión con el arriba y el abajo, el bien y el mal, lo bello y lo feo, el hombre y la mujer. [...] El carnaval descubre la verdad del mundo puesto boca abajo. Las jerarquías desaparecen en la gran familia del carnaval. [...] Lo que en general ha de estar junto se separa, y lo que no forma un todo coherente se vuelve vulgar. El carnaval lo arrastra todo al juego de su alegre relativismo, también los hechos fundamentales de la vida: nacimiento, amor, muerte¹⁴.

El Romanticismo (como venía siendo habitual en él) hará de lo carnavalesco una categoría apta para la alta especulación metafísica a fuerza de ver el carnaval como el espacio de aquella *bella confusión* a la que Schlegel llamaba ironía: un espacio de caleidoscópica voluptuosidad donde el ser celebra sus saturnalias y se agitan, policromos,

¹² Vid. J. Pont: «Poética del Postismo», en *Barcarola*, n° 50, p. 262; y Fr. Domingo Calle: *El constituyente imaginario...*, p. 96.

¹³ J. Pont: «Revisionismo y precursoriedad del Postismo», en *Ínsula*, n° 603-604, Madrid, marzo-abril de 1997, p. 34.

¹⁴ R. Safranski: *El Romanticismo...*, pp. 204-205.

los radiantes destellos de una viva ensoñación, colmada de imágenes orgiásticas y pensamientos danzantes. Todo espíritu auténticamente carnavalesco muestra una *inteligencia trascendente* que pone del revés el mundo y que constituye el primer atributo de la ironía romántica; si bien, aquí el grado de penetración filosófica supera el alegre juego de las apariencias, mostrando a su vez una mayor disposición hacia actitudes contemplativas. Prueba de este doble revés de la metafísica romántica, «Tarde de Carnaval», perteneciente a la *ópera prima* del prematuramente malogrado Jules Laforgue (admirado por el filopostista Ángel Crespo y por los surrealistas, como ya dijimos), en la que los ecos del Romanticismo secular están muy presentes, expresa la inadecuación radical de las emociones del poeta ante la estampa decadentemente carnestoléndica de la ciudad industrial: «En las fiestas de aquí abajo siempre he sollozado»¹⁵. El trasunto de un obrero borracho que canturrea por la calle solitaria marca la elevación de la mirada del sujeto lírico por encima de los accidentes mundanos, de la Historia y hasta de la propia existencia, acaso para entrever la contingencia del mundo y la absurda inutilidad de todo esfuerzo humano; pensamiento que el poeta corona con la referencia al *vanitas vanitatum* salomónico (Eclesiastés, 1:2):

Paris chahute au gaz. L'horloge comme un glas
 Sonne une heure. Chantez! Dansez! La vie est brève,
 Tout est vain, — et, là-haut, voyez, la Lune rêve
 Aussi froide qu'aux temps où l'Homme n'était pas.

Ah! quel destin banal! Tout miroite et puis passe,
 Nous leurrant d'infini par le Vrai, par l'Amour;
 Et nous irons ainsi, jusqu'à ce qu'à son tour
 La terre crève aux cieux, sans laisser nulle trace.

Où réveiller l'écho de tous ces cris, ces pleurs,
 Ces fanfares d'orgueil que l'Histoire nous nomme,
 Babylone, Menphis, Bénarès, Thèbes, Rome,
 Ruines où le vent sème aujourd'hui des fleurs?

Et moi, combien de jours me reste-t-il à vivre?
 Et je me jette à terre, et je crie et frémis
 Devant les siècles d'or pour jamais endormis
 Dans le néant sans cœur dont nul dieu ne délivre!

Et voici que j'entends, dans la paix de la nuit,

¹⁵ Esta ironía entre la interioridad sufriente del poeta y el contexto festivo de la ciudad moderna se desarrolla en la figura clownesca que comentaremos más adelante; *vid. infra* «3.2.3. Coulrofilia postista».

Un pas sonore, un chant mélancolique et bête
D'ouvrier ivre-mort qui revient de la fête
Et regagne au hasard quelque ignoble réduit.

Oh! la vie est trop triste, incurablement triste!
Aux fêtes d'ici-bas, j'ai toujours sangloté:
«Vanité, vanité, tout n'est que vanité!»
— Puis je songeais: où sont les cendres du Psalmiste?¹⁶

No debe dudarse de que lo carnavalesco-romántico está muy presente en la estética del Postismo, cuyas obras constantemente apuntan (al menos en el fondo) a un sentido trascendente. Pero también es justo reconocer que, en la superficie, dichas obras adoptarán formas más rabelaisianas, esto es, apegadas a la inmanencia de la vida corporal. Precisamente, es la tensión entre la forma y el fondo la que confiere a dicho movimiento su ambigüedad irónica. Como veremos en adelante, el idealismo filorromántico del Postismo se enmascara con las formas del realismo grotesco:

y así el bonzo tibetano
jamás duerme si despierto tira cantos al arroyo
infla el culo de las ánades o se orina en su rincón¹⁷

por eso tengo voz de nata succulenta
la poesía fue siempre mi nodriza robusta
[...]
Pero hay agua también aquí en el sumidero
la orina rota de estos ojos servidores¹⁸.

Remontándonos a los autorizados trabajos de Bajtín sobre el tema, lo carnavalesco habría nacido de la concepción dual del mundo en la Edad Media y el Renacimiento: frente a la vida seria del culto y de las ceremonias oficiales se alzó un «segundo mundo» que tendía a invertir los valores dogmáticos impuestos por la jerarquía, es decir, un verdadero «mundo al revés» cuyo punto de vista paródico, lejos de servir a la implantación de un nuevo sistema, estaría llamado a abolir las desigualdades en un contexto de libertad y trato familiar entre personas de diferente condición, fortuna, oficio, edad, etc. Según esta

¹⁶ J. Laforgue: «Soir de Carnaval», *Le sanglot de la Terre* (póstumamente en 1890), en *Obra poética*, pp. 202-205. El tono pesimista de este poema conecta con «Crépuscule de dimanche d'été», incluido en el mismo libro: «Rentrent, sans se douter que tout est ridicule, / En frottant du mouchoir leurs beaux souliers poudreux. // Ô banale rancœur de notre farce humaine! / Aujourd'hui, jour de fête et gaieté des faubourgs, / Demain le dur travail, pour toute la semaine. / Puis fête, puis travail, fête... travail... toujours»; *ibid.*, pp. 208-211.

¹⁷ E. Chicharro: *Música celestial...*, p.111.

¹⁸ C. E. de Ory: *Melos melancolía*, pp. 37-38.

interpretación, pues, la risa carnavalesca, nacida de un humor particularmente festivo, se define fundamentalmente por su carácter popular, su universalidad y su ambivalencia:

La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (este carácter popular [...] es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos ríen*, la risa es «general»; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez¹⁹.

En verdad, Bajtín nunca atribuiría la cualidad de lo carnavalesco al género lírico, cuyo lenguaje llegó a definir como «autoritario, dogmático y conservador»²⁰. Para el crítico ruso, la prosa novelesca es la única verdaderamente dotada de *bivocalidad*, en tanto que su palabra, internamente dialogizada, rompe el monologismo de la enunciación poética: «Así es la palabra humorística, la irónica, la paródica, la palabra refractiva del narrador, del personaje»²¹. En tal sentido, Bajtín niega que el polisemitismo del símbolo poético suponga otra cosa que «la unidad e identidad de la voz con respecto a él, y la completa soledad de la voz en su palabra», de modo que la mera introducción de una voz o punto de vista ajenos implicaría automáticamente la ruptura del plano poético y la transferencia del símbolo al plano de la prosa²². En suma, el símbolo poético y, por extensión, el género lírico no pueden ser —según dicho autor— instrumentos de la ironía²³. Por nuestro lado, no podemos estar más que en desacuerdo con el juicio expresado esta vez por Bajtín, pues son numerosos los ejemplos que desmienten las premisas iniciales: en primer lugar, no es cierto que el poeta asuma siempre su propia enunciación, e incluso estamos en situación de afirmar que raramente lo hace; en segundo, los límites

¹⁹ M. Bajtín: *La cultura popular...*, p. 17.

²⁰ *Id.*: «La palabra en la poesía y la novela», *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989), p. 104. *Vid. ibid.*, pp. 93-111. *Cfr.* Javier Huerta Calvo: «El lugar del teatro en la poética de Mijaíl Bajtín», en José Romera Castillo & Francisco Gutiérrez Carballo (eds.): *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor, 1995), p. 84; y Ángel Abuín González: «El poeta como *homo dúplex*: Ironía romántica y multiplicidad enunciativa», en Fernando Cabo Aseguinolaza & Germán Gullón (eds.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*, en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, n.º 21, (Ámsterdam: Rodopi, 1998), pp. 124-27.

²¹ M. Bajtín: *ibid.*, p. 142.

²² *Ibid.*, p. 145

²³ «Para entender la diferencia entre el doble sentido poético y la bivocalidad de la prosa, es suficiente con que un símbolo sea percibido y acentuado irónicamente (naturalmente, dentro del correspondiente contexto importante); con otras palabras, que sea introducida en él otra voz, que se refracte en él una nueva intención. Con eso, el símbolo poético, aun continuando siendo, como es natural, un símbolo, pasa, al mismo tiempo, al plano de la prosa, se convierte en palabra bivocal: entre la palabra y el objeto se interpone la palabra ajena, el acento ajeno, y cae sobre el símbolo la sombra objetual (como es lógico, la estructura bivocal será primitiva y simple)»; *id.*

entre prosa y poesía distan mucho de la nitidez que Bajtín les atribuye. En un fragmento póstumo de Schlegel podemos leer: «Toute poésie doit être prose et toute prose poésie. Toute prose doit être romantique. Toutes les œuvres de l'esprit doivent se romantisier, s'approcher autant, s'approcher autant que possible du *Roman*» (en alemán, «novela», de donde toma su denominación el Romanticismo)²⁴. Este postulado se había gestado en la conciencia estética del propio Schlegel desde que, allá por los años del *Athenäum*, señalara no sólo la voluntad sino también el deber de la poesía romántica a *mezclar y fundir* poesía y prosa, genialidad y crítica, así como a *poetizar el ingenio* y a «colmar y saturar las formas del arte con las más puras y diversas materias de la cultura, animándolas con las pulsaciones del humor»²⁵. Si algo ha demostrado la poesía moderna es la *ecoicidad* de una voz que participa de un complejo juego de máscaras a través de sus múltiples encarnaciones líricas, así como la existencia de diversos receptores inmanentes que, más o menos de forma lúdica, amplían el marco dialógico del poema. Y es que todo dialogismo es juego. En tal sentido, estructura dialógica y juego de las estructuras coinciden en la ironía a partir de la escisión fundamental del sujeto poético moderno. Téngase presente, pues, que la poesía moderna, además de poesía, es también crítica y muy especialmente poesía de la poesía²⁶.

Volviendo al tema de lo carnavalesco, en él subyace siempre una contestación a la realidad. Ahora bien, dado que la censura no se dirige hacia individuos concretos ni hacia costumbres específicas, sino más bien hacia determinadas actitudes mentales (especialmente, la impostura y la soberbia), sancionadas desde un punto de vista pluriperspectival y dinámico (a diferencia de otros géneros más viscerales y dañosos que parten de un enfoque moral particular y estable), la dimensión crítica de lo carnavalesco a menudo se diluye en una socarronería festiva²⁷. Su sistema de imágenes, al que —con

²⁴ (El énfasis es mío) Ap. J.-M. Schaeffer: *La naissance de la littérature...*, pp. 56-57.

²⁵ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 81.

²⁶ Por citar a un autor español afín a la vanguardia hispánica, véase como ejemplo del dialogismo polifónico de la poesía A. Espina: *Poesía completa...*, pp. 175, 278-279, 309-322, etc. Partiendo de Bajtín, Reisz de Rivarola sostiene en un artículo la idiosincrasia dialógica de la poesía vallejiana en su obra más vanguardista; vid. Susana Reisz de Rivarola: «Dialogismo y polifonía anárquica en *Trilce* de César Vallejo», en Antonio Vilanova (coord.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, Vol. IV (Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992), pp. 919-928. Recomendando asimismo la consulta de Jesús G. Maestro: *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción* (Kassel: Universidad de Oviedo / Reichenberger, 1994); y «La expresión dialógica como modelo comparatista en el discurso lírico de J. L. Borges y F. Pessoa (Hacia una crítica de la razón dialógica)», en F. Cabo Aseguinolaza & G. Gullón (eds.): *Teoría del poema...*, pp. 267-324.

²⁷ A este respecto, es significativo que, en otro de sus estudios, el crítico ruso relacionara lo carnavalesco con la sátira menipea; vid. M. Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski* (México, D.F.: F.C.E., p. 1993), pp. 162-167.

permiso de Bajtín— llamaremos *realismo grotesco*, está tomado de la cultura cómica popular, de acuerdo con la concepción imaginativa del «pueblo» como contenido de un cuerpo «magnífico, exagerado e infinito». Por tanto, las referencias de estas imágenes al principio material y corporal, a las funciones físicas básicas (digestivas y sexuales), no remiten en última instancia a un individuo o rol social determinados a los que se tratara de ridiculizar. Muy al contrario, en lo carnavalesco tales referencias tienen siempre un carácter positivo y afirmativo, pues aluden a la fertilidad, al crecimiento y a la superabundancia. La del realismo grotesco es una *degradación* rigurosamente *topográfica* (materializa la realidad sin intención de humillarla) en tanto que «lo elevado, espiritual, ideal y abstracto» se transfiere al plano «material y corporal» en su aspecto positivo y regenerador²⁸. Bien mirado, esta *corporeización del espíritu* difumina la oposición materia / espíritu en contraste con aquella *espiritualización del cuerpo* que Hegel propuso²⁹. Frente al pudor y al disimulo (u ocultamiento) de la animalidad, lo carnavalesco alardea de la vida física como forma de protesta contra la absolutación del espíritu y, en último término, contra las excesivas pretensiones de la razón (muy especialmente, contra la de su autonomía respecto al mundo sensible). Por tanto, la magnificación del cuerpo y el elogio bufo de sus funciones vitales engrosan también el paradigma de lo carnavalesco, no limitado únicamente al juego de inversiones (mundo al revés). En tal sentido, la exageración y la desmesura, como también el descaro y la grosería, componen el *estilo hiperbólico* que define las distintas expresiones de lo festivo carnavalesco y con el cual se trata de abrir una brecha en la faja de la vida cotidiana³⁰.

Citando de nuevo a Nietzsche: «El bajo vientre es el motivo de que al hombre no le resulte fácil tenerse por un dios»³¹. Para que los altos vuelos que elevan el alma romántica hacia el Ideal fervientemente anhelado no acaben precipitándola al foso de una aciaga decepción del mundo y de sí misma, dicho principio de elevación encuentra su necesario contrapunto en las imágenes corporales que, sin desmentir del todo el Ideal, suscitan la alegría renovada de ser cuerpo; una alegría antimonástica, carnavalesca, vital: «La risa es la campana del cuerpo», escribía Ory en uno de sus aerolitos³². De este modo, queda

²⁸ Vid. *Id.*: *La cultura popular...*, pp. 23-26.

²⁹ Vid. D. Sánchez Meca: «La ironía romántica», *El nihilismo...*, p. 92.

³⁰ «El estilo hiperbólico. La hipérbole siempre es festiva (incluso la hipérbole injuriosa)»; M. Bajtín: «De los apuntes de 1970-1971», *Estética de la creación verbal*, p. 376. Sobre la relación que la hipérbole contrae con la ironía, vid. Laurent Perrin: *L'Ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques* (París : Kimé, 1996).

³¹ Fr. Nietzsche: § 141, *op. cit.*, p. 113.

³² C. E. de Ory: *Aerolitos*, p. 85. En este sentido, advierte Le Goff: «La codificación y condena de la risa en los círculos monásticos responden, al menos en parte, a la peligrosa relación que mantienen la risa y el

actualizada la ironía que media entre el ideal de todo carácter trágico (según W. Schlegel, basado en el triunfo de la voluntad sobre las pasiones o sobre el destino) y lo cómico, el cual «expresa el imperio del instinto físico sobre la existencia moral»³³.

Lo carnavalesco, lejos de restringirse al ámbito estrictamente creativo, se ve también reflejado en la propia actitud de los postistas, admiradores de la extravagante parafernalia dadá. Según la anécdota descrita por Félix Casanova de Ayala, Carlos Edmundo de Ory irrumpió cierta vez en el Café Gijón (capilla donde los poetas oficiales de Garcilaso y Juventud Creadora celebraban sus reuniones y tertulias) con los calcetines a modo de guantes, la chaqueta al revés y otros excéntricos detalles de vestuario³⁴. Semejante comportamiento remite al juego carnavalesco de la inversión conforme a la especial lógica topográfica que le es propia, presidiendo en ella «la idea de ponerse la ropa al revés, calcetines en la cabeza, la elección de reyes y papas de la risa», etc., a fin de «invertir *el orden de lo alto y lo bajo*, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo “inferior” material y corporal»³⁵. Significativamente, la extravagancia del vestuario fue un aspecto característico de la puesta en escena del Postismo. Francisco Nieva, por ejemplo, solía pintar camisetas y blusas para los miembros del grupo, quienes idearon un protocolo especial con el que irrumpían en cualquiera de las exposiciones pictóricas celebradas en el Madrid de la época: entrar a gatas en la sala y de tal guisa cruzarla para escándalo de los pasmados e irritados asistentes³⁶.

A nivel poético-textual, además de la degradación topográfica que representan las alusiones excrementales, igualmente las expresiones obscenas, las groserías y los insultos propios del registro familiar adquieren una función carnavalesca en tanto que se contraponen a la comunicación oficial, conectando así con las raíces del pensamiento mágico primitivo³⁷. Los ejemplos postistas son numerosos:

que este hijo es hijoputa³⁸

cuerpo»; Jacques Le Goff: «La risa en la Edad Media», en Jan Bremmer & Herman Roodenburg (coord.): *Una historia cultural del humor* (Madrid: Sequitur, 1999), p. 46.

³³ Ap. Mme. Staël: «La Comedia. — Tieck», *Alemania* (Madrid: Espasa-Calpe, 1991), p. 137.

³⁴ Vid. F. Casanova de Ayala: «Anecdotario y teoría del postismo», *Papeles de Son Armadans*, n° 104, pp. 9-20.

³⁵ M. Bajtín: *La cultura popular...*, p. 79.

³⁶ También Francisco Vighi, a quien consideramos un precursor no reconocido del Postismo, gustaba de exhibir ropajes extravagantes y de enguantarse los calcetines o llevar prendas del revés. Sobre este autor, *vid. supra* «2.2.2. Un precedente postista: Francisco Vighi».

³⁷ Vid. M. Bajtín: *op. cit.*, pp. 21-22 y 31-32.

³⁸ G.-A. Carriedo: «Parábola del niño prodigio», perteneciente a *La piña sespera* (1948), en *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, p. 30.

más bien tu enorme culo de oca saca;
[...] boca con mueca donde cuelga el moco³⁹

Viste bien y gasta estoque,
usa tetas, trata putas y en su escote
casto escueto escupe Ustaquio⁴⁰.

el obispo zurce el culo de la avispa⁴¹

Y yo meto debajo de mi axila
un tremendo sudor de ser feliz⁴².

Todos piden mocos dulces
y con ellos han de hartarse
[...] hay un culo rosa al aire
Es el culo del alcalde
[...] cae de culo por la tarde⁴³.

¡Hijo de langosta, vete, muera!
¡Filibustero, mal parto, canalla!
Retintín, Kilimanjaro,
pitiminí del Alasca⁴⁴.

se masturba el cogote
[...] se corre y se descorre
se corre y se corroe⁴⁵.

Me introduzco en el culo malvavisco
[...]
de buen olor mi culo que confisco⁴⁶.

bebo, fumo, escribo cartas
y meo una siempreviva⁴⁷.

pero mejor con decoro
¡A la mierda el oro
y a la mierda el coro!⁴⁸

³⁹ *Id.*: «Soneto a una mujer gorda», *idem*, p. 36.

⁴⁰ E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 71.

⁴¹ *Ibid.*, p. 108.

⁴² C. E. de Ory: «Delicado delirium», en *Metanoia*, p. 190.

⁴³ E. Chicharro & C. E. de Ory: «Como se dirá más tarde (donde se dice la verdad)», en *Las patitas...*, p. 79.

⁴⁴ *Id.*: «El genio del mal, en forma de serpiente, tentando a Eva», en *Las patitas...*, p. 102.

⁴⁵ *Id.*: «El padre de la vida», *Las patitas...*, pp. 135 y 137.

⁴⁶ G.-A. Carriedo: «Baño de asiento con estrambote», *op. cit.*, p. 38.

⁴⁷ G. Fuertes: «...Y me tengo todavía», *Obras incompletas*, p. 222.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 186.

En el poema carloedmundiano «Amigo fuma» se prodigan estas vivas expresiones del habla: «tu culo se duerme», «mi culo está tranquilo», «los pelos de tus dedos», «otro animal malucho», «lloro a pierna suelta», «que nos tumbemos a la barcarola», etc⁴⁹. En otros casos, la vitalidad de algunos lexemas deriva hacia un lirismo simbólico de imágenes irracionales:

Con la mano en el sexo
lo ha encontrado la muerte.

Le quitan los zapatos
Y le afeitan las sienes.
Una niña le mete
un dedo entre los dientes
y tiene el culo frío.
Los muertos se parecen.
En su triste canéfora
el auriga. Ya llueven
detrás de sus pupilas
amapolas silvestres,
mares de siemprevivas,
evónimos perennes.
¡Pobre lirio cortado!
Él quiso ver los puentes⁵⁰.

El cultivo estilístico de arcaísmos no tiene más justificación que la de resucitar el encanto sonoro de unas palabras que, habiendo perdido su antiguo utilitarismo, priorizan su índole eufónica⁵¹. Asimismo, el *léxico selectivo* en aras de la exquisitez verbal no pocas veces actúa como intensificador del ripio burlesco, máxime cuando se conjuga con un *léxico periférico* que, asimilado tradicionalmente a registros *antipoéticos* como lo vulgar o lo escatológico, responde igualmente a una función lúdica en el eje de las combinaciones sonoras⁵². En consecuencia, la contrafactura burlesca de los motivos garcilasistas es aquí moneda de curso habitual, a menudo por medio de la antífrasis: «Se asoma una paloma por la luna/ la luna de paloma se amotina/ y nadie nunca nombra la letrina»⁵³. Este tipo de mixtificación se basa en el choque sorprendente de dos expresiones incompatibles desde el

⁴⁹ Vid. C. E. de Ory: *Metanoia*, pp. 149-150.

⁵⁰ E. Chicharro & C. E. de Ory: «El ahorcado», *op. cit.*, p. 87.

⁵¹ H. R. Romero Flores: «Duploensayo sobre el decir y el callar» (1934), en P. Ilie (ed.): *Documents of the spanish vanguard*, p. 246.

⁵² Cfr. M I. Navas Ocaña: *El postismo*, p. 27; y J. M. Polo de Bernabé: «La vanguardia española de los años 40 y 50: El postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 403.

⁵³ E. Chicharro y C. E. de Ory: *op. cit.*, p. 159.

punto de vista estilístico pero conectadas en virtud de sus cualidades eufónicas, previa abstracción del contenido semántico:

Es de noche he rezado con mucha picardía
[...] ¡Lléname el alma de tus vastos orines!
[...]
¡Y méteme en la boca tus santos calcetines!

En fin yo soy un triste hombre que canto y jodo⁵⁴

La polarización léxica *rezo* / *picardía* desencadena el juego de las contraposiciones («alma» / «orines», «santidad» / «calcetines»), cuya rima consonante acentúa los efectos humorísticos hasta el clímax antipoético de la síntesis «canto y jodo». Este recurso fue también cultivado por poetas anteriores a la guerra, como Miguel Hernández, en cuyo poema «El silbo del mal de ausencia» podemos leer: «sabe el señor que sufro, como meo»⁵⁵. El llamativo contraste entre la dimensión religiosa y la vida corporal tiene como objetivo suspender el juicio propiciando así el juego de inversiones por el que se diluyen las diferencias entre palabras nobles e innobles, así como entre realidades poéticas y no poéticas.

En este sentido, es preciso mencionar la importancia de sendas tradiciones poético-carnavalescas basadas en los recursos del habla popular, tanto en su variante francesa como española: del lado del Surrealismo, la *fatrasie* y la *discordance*; del lado del Postismo, el *disparate* y la *perogrullada*. En cuanto que variante tradicional de lo burlesco, la discordancia —explica Dominique Bertrand— «trahit plus particulièrement l'importance du registre auditif pour une esthétique qui cultive volontiers la cacophonie, les mots et les sonorités qui s'entrechoquent de manière cocasse»⁵⁶. Asimismo, la fatrasia designa un género de poemas incoherentes cultivado en el siglo XIII por Philippe de Beaumanoir (1250-1296). Concretamente, esta variante del absurdo propia de la Edad Media y del Renacimiento se define por la ausencia de nexos lógicos y por la enunciación paródica de segmentos gramaticalmente correctos pero incongruentes, de modo que la disfunción del

⁵⁴ C. E. de Ory: «Homenaje en honor del poeta Camilo José Cela», *Metanoia*, p. 126.

⁵⁵ M. Hernández: *Obra completa*, vol. I (Madrid: Espasa-Calpe, 1992), p. 379.

⁵⁶ Dominique Bertrand: «Le burlesque: une esthétique des limites», en Christiane Chaulet-Achour et Françoise Sylvos (coord.): *Humour et esthétique*, n° 8 de *Humoresques* (París: Presses Universitaires de Vincennes, 1997), p. 22.

contenido anula la racionalidad propia del proceso comunicativo⁵⁷. El entusiasmo que siglos después suscitará este tipo de composiciones dentro de las filas surrealistas quedó de manifiesto en el número 6 de *La Révolution Surréaliste* (1925), donde Paul Éluard incluyó esta fatrasia del citado Beaumanoir en la traducción de Georges Bataille:

Un grand hareng saur
Avait assiégé Gisors
De part et d'autre ;
Et deux hommes morts
Vinrent à grand peine
Portant une porte.
Sans une vieille bossue
Qui alla criant : « A! hors”
Le cri d’une caille norte
Les aurait pris à grand peine
Sous un chapeau de feutre⁵⁸

Según el testimonio del propio Bataille, estos poemas absurdos despertaron en el líder surrealista una impresión muy positiva⁵⁹. Años más tarde, éste incluiría una nueva fatrasia en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), además de mencionar tan excéntrico género en su *Anthologie de l’humour noir* (1940). Ofrecemos la fatrasia transcrita por Breton tal como aparece en la traducción de la edición española:

El sonido de una corneta
comía con vinagre
el corazón de un trueno
cuando una banderilla muerta
tomó con trampa
el curso de una estrella...⁶⁰

⁵⁷ Blanca Perinián define este género como una «poesía absurda, sin nexos lógicos, que propone segmentos de significado anulándose en el momento mismo de su enunciación»; Blanca Perinián: *Poeta ludens. Disparate, per qué y cistes en los siglos XVI y XVII* (Pisa: Giardini, 1979), p. 11.

⁵⁸ *La Révolution Surréaliste*, nº 6, París, marzo de 1926, p. 3. La versión castellana de esta traducción puede verse en la edición bonaerense de G. Bataille: «El surrealismo día tras día», *La religión surrealista*, p. 133.

⁵⁹ «Es lo más bello que existe», llegó a decir. *Vid. id.*

⁶⁰ *Vid.* A. Breton & P. Éluard: *Diccionario abreviado...*, s. v. «Fatrasías»; y A. Breton: *Antología...*, p. 117. Sobre este tema, *vid.* Marie-Paule Berranger: *Les genres mineurs dans la poésie moderne* (París: Presses Universitaires de France, 2004), pp. 67-69; y M. Nadeau: *op. cit.*, p. 41. P. Zumthor ha mencionado el surrealismo lingüístico de este tipo de composiciones; *vid.* Paul Zumthor: «Fatrasie et coq-à-l’âne (De Beaumanoir à Clément Marot)», en *Fin du Moyen-Age et Renaissance. Mélanges Robert Guette* (Anvers), pp. 5-18; e *id.* : *Essai d’analyse des procédés fatrasiques* (en colaboración con E. Hessing y R. Vijlbrief), en *Romania*, LXXXIV, pp. 145-170.

El Postismo recupera el interés surrealista por este singular género de composiciones, tradicionales a la vez que antiacadémicas⁶¹. Una de las variantes españolas de esta poesía absurda se conoce bajo el nombre de *disparate*, donde la rima y la sintaxis son también los únicos elementos estructurantes que soportan la dislocación lógica de los versos, lo que da lugar a un sorprendente juego de asociaciones inverosímiles⁶². Tal como se lee en uno de los *Disparates muy graciosos...*, atribuidos a un tal Diego de la Llana de la villa de Almenar, autor del siglo XVII según el *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos* (1888)⁶³:

Yo queriendo caminar
De Búrgos [*sic*] para Medina,
Quiso la gracia divina
Que amanecí en Gibraltar,
Y parándome a pensar
Unas botas que tenía,
Encontré con Berbería
Que me pidió de almorçar,
Y díxome sin tardar
Riñería con Aragón,
Do vide una processión
Que ordenauan los mosquitos,
Y un atabal dando gritos
Que le han robado su casa [*etc.*]⁶⁴

Como bien apuntan R. Jammes y M. Chevalier, lo más característico del disparate son las insólitas asociaciones de ideas, personas o cosas, esto lo cual interesaba especialmente a los postistas por su función humorística y desrrealizadora⁶⁵. Otro ejemplo es el perteneciente a Juan del Encina (1468-1529), autor de numerosos disparates encontrados y uno de nuestros más célebres poetas humorísticos:

⁶¹ Cfr. E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 281.

⁶² Sobre la relación entre el Postismo y la poesía del *disparate* en la Edad Media y el s. XVI, véase A. Saldaña: «Para una poética de *Las patitas de la sombra*», en E. Chicharro & C. E. de Ory: *Las patitas...*

⁶³ De este autor se desconocen todos los pormenores. El mismo nombre de Diego de la Llana aparece en el capítulo XLIX de *Don Quijote de la Mancha* (1605). No estoy seguro de si dicha autoría es falsa al tratarse de un pseudónimo inventado por Cervantes, pero la posterioridad de las fechas y la ausencia total de referencias biográficas nos invitan a sospechar que sí lo es.

⁶⁴ Vid. José García Mercadal (ed.): *Antología de humoristas españoles del siglo I al XX* (Madrid: Aguilar, 1964), p. 427. Originalmente, como he adelantado, se recoge en AA.VV.: *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, Vol. 3 (Madrid: M. Rivadeneyra, 1888), p. 574. También puede verse en B. Perinán: *op. cit.*, p. 32.

⁶⁵ Vid. R. Jammes y M. Chevalier: «Supplément aux *Coplas de disparate*», *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes françaises* (Burdeos: Féret & Fils, 1962), pp. 366-367; ap. A. Saldaña: «Para una poética de *Las patitas de la sombra*», en E. Chicharro & C. E. de Ory: *Las patitas...*, p. 35.

Anoche de madrugada,
 Ya después de mediodía,
 Vi venir en romería
 Una nube muy cargada;
 Y un broquel con una espada
 En figura de ermitaño,
 Caballero en un escaño
 Con una ropa nesgada,
 Toda sana y muy resgada.
 No después de mucho rato
 Vi venir un orinal
 Puesto por pontifical
 Como tres con un zapato:
 Y allí vi venir un gato
 Cargado de verdolagas,
 Y a *parce mihi* sin bragas,
 Caballero en un gran pato
 Por hacer más aparato [*etc.*]⁶⁶

Tampoco hay que olvidar en este sentido la poesía disparatada del citado post-romántico español Antonio Ros de Olano, en cuyo poema «La Gallomagia» se suceden los desatinos a fin de componer una parodia de la tradición culta. Con su característica naturalidad jocosa, la octava que precede el «Canto primero» nos informa de la poética gallomágica:

Donde hallará el lector menos sapiente
 que en cada octava asoma un desatino,
 como al que ensarta coplas de repente
 le saca el consonante de camino.
 Mas si hay quien lea, pío o consecuente,
 mi canto un tanto cuanto calaíno,
 verá que en tan insípido monólogo
 burla burlando se establece un prólogo⁶⁷.

Pero en el ámbito de las letras hispánicas existe también un subgénero carnavalesco no asimilable a la tradición fatrística: la perogrullada. Sirvan de ejemplo los siguientes versos del citado autor prerrenacentista:

porque peca por malicia
 el que por malicia peca⁶⁸

⁶⁶ Juan del Encina: *Poemas jocosos y cultos*, en *Obras completas II* (Madrid: Espasa-Calpe, 1978), p. 8.

⁶⁷ A. Ros de Olano: *Poesías*, p. 139.

⁶⁸ J. del Encina: *op. cit.*, p. 17.

Según los evangelistas,
los que estudian por saber,
estudiantes han de ser⁶⁹

Y todos los oficiales
han de tener sus oficios,
harán leales servicios
los servidores leales⁷⁰

Y en Madrid quien madrugare
levantarse ha de mañana⁷¹

La fórmula de la perogrullada se basa en la tautología. A diferencia del disparate, no es la transgresión de las relaciones lógicas lo que distingue este tipo de artefactos humorísticos, sino el exceso de rigor lógico que hace brotar el absurdo de la repetición tediosa de un mismo pensamiento. No sería muy descabellado pensar que este recurso nació para desquite de los jóvenes clérigos, inmersos en la severa disciplina de los estudios escolásticos que sujetaba toda idea a un estricto armazón lógico y concertaba toda especulación con citas de autoridad (preferentemente de carácter bíblico). La parodia de estas exigencias es clara en los ejemplos citados. En este sentido, hay quien sostiene que tampoco el origen del disparate es popular sino más bien semiculto, pues se habría concebido a partir de juegos estudiantiles o de improvisaciones festivas y académicas. Las referencias metaliterarias, las abstracciones cultas y la escasez de expresiones escatológicas, así como la mofa de los discursos litúrgicos que observamos en estos géneros parecen validar tal hipótesis, distanciándolos de lo carnavalesco popular en sentido estricto⁷². Sin embargo, ya Bajtín afirmaba que estas fórmulas se integran en el espíritu universal de lo carnavalesco en tanto que reciben su estímulo desde abajo, desde los ámbitos populares (al igual que los cantos satíricos y festivos de los goliardos⁷³).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 23. A propósito de los disparates de Encina, *vid.* Martín Sarmiento: *Memorias para la Historia de la poesía y poetas españoles*, Tomo primero (Madrid: Joachin Ibarra, 1775), pp. 234-236; puede verse la edición bonaerense de Emecé, 1942. Pueden consultarse sendas compilaciones de disparates en R. Foulché-Delbosc: «Coplas de Trescientas cosas más», en *Revue Hispanique*, v. IX (París: Alphonse Picard et Fils, 1902), pp. 262-268; y Marcel Gauthier: «De quelques jeux d'esprit», en *Revue Hispanique*, v. XXXIII (París: Alphonse Picard et Fils, 1915), pp. 385-445.

⁷² *Vid.* B. Perinián: *op. cit.*, pp. 52-53.

⁷³ Para una muestra de la poesía de estos clérigos vagabundos, lascivos, pícaros e irreverentes, remito a AA.VV.: *Poesía goliárdica* (Barcelona: El Acanilado, 2003). Sobre este tema, *vid.* Ricardo Arias y Arias: *La poesía de los goliardos* (Madrid: Gredos, 1970); así como los citados R. García-Villoslada: *La poesía rítmica de los goliardos...*; y L. A. de Villena: *Dados, amor y clérigos...*

En contraste con los citados géneros carnalescos que, pese a atentar contra la función comunicante del lenguaje, en ningún caso deturpan la sintaxis, la morfología o el léxico⁷⁴, Pierre Reverdy previó en 1918 la necesidad de una sintaxis nueva que supuera adecuarse a un arte nuevo⁷⁵. Justo una década más tarde, Louis Aragon declararía en su *Tratado de estilo* (1928): «La sintaxis es pisoteada. He aquí la diferencia entre la sintaxis y yo. [...] Yo pisoteo la sintaxis porque debe ser pisoteada. Es uva»⁷⁶. Este camino ya lo habían iniciado los futuristas, uno de cuyos puntos prioritarios consistió en «destruir la sintaxis disponiendo los sustantivos al azar, tal como nacen»⁷⁷. Sin embargo, este desiderátum de la poética marinettiana nunca se impuso en la estética surrealista, ni siquiera con relación a la escritura automática. En las obras nacidas bajo el impulso de dicho método, la integridad gramatical y léxica de las estructuras discursivas siempre es respetada: orden sintagmático, correcto empleo de conectores oracionales y de preposiciones, subordinación oracional de acuerdo a las leyes idiomáticas, etc. Según reconocía el propio Breton en 1953: «La experiencia ha demostrado que en esta expresión [de frases en constante fluir] aparecían muy pocos neologismos, y que no comportaba desmembramiento sintáctico ni desintegración del vocabulario»⁷⁸. Lo mismo cabría decir de la poética postista, cuyo juego poético (analogía fónica de los significantes e imágenes arbitrarias) se adapta perfectamente a la estructura gramatical de la lengua⁷⁹. Si bien, el gran prestigio que adquirieron el principio futurista de las palabras en libertad y la poesía fonética impulsada por los dadaístas propició ejemplos de sintaxis disruptiva, cuando no de una total liquidación de la estructura gramatical:

Lluvia Mahín la Nao del Name Oboe
 Peana Quina de roer Seoane
 Toesa Ucrania del violín yaciendo⁸⁰

No tengo dormir
 Mi tiempo no pasa
 Estoy siempre ir⁸¹

⁷⁴ Vid. B. Perinán: *op. cit.*, pp. 25 y 40.

⁷⁵ P. Reverdy: «Sintaxis» (1918), *Escritos...*, p. 27.

⁷⁶ L. Aragon: *Tratado de estilo*, p. 37.

⁷⁷ F. T. Marinetti: «Manifiesto técnico de la literatura futurista» (1912), *Manifiestos y textos futuristas*, p. 156.

⁷⁸ A. Breton: «El Surrealismo en sus obras vivas», *Manifiestos...*, p. 218.

⁷⁹ Vid. Josep María Sala Valldaura: «La técnica poética de Carlos Edmundo de Ory», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 264.

⁸⁰ C. E. de Ory: «Cinco poemas edmundianos», *Poemas (1945-1969)*, pp. 55-56.

⁸¹ *Id.*: «Carta a Carmen», en *Metanoia*, p. 274.

Entre lejos allí
 Lo lejos que se aleja lejándose
 El lejanía lejanosidad
 Tu lejano lebar de alejadse
 Te lejó lejosistro
 Ojos lejos alejanía
 Lejos es rojo
 Y se arrodilla un lejos
 Me lejos yo de ti los ir
 E ir montado en un lejos
 Piensa enlejamotriz
 Lejosanto
 Lejalá alejasiéntate
 Una queja de lejos se silla
 Lo lejos otra vez mi lejos
 Nosotros acerca lejosle⁸²

Que a mi vera que acota y a su mote⁸³

coartada de ignorar, doy de estraperlo⁸⁴

pero no que no a la vieja coyuntar al moscardón⁸⁵

Todo lo óigolo y lo apréndolo al instante⁸⁶

En el siguiente fragmento, Eduardo Chicharro lleva al límite esta dislocación del orden sintáctico y el consiguiente extrañamiento de las relaciones léxicas, liberando las palabras de los mecanismos de repetición e imitación en que se fundan las estructuras lógicas del lenguaje:

Dame tú a mí la torrija y yo a ti el pan de piñones
 doíte a ti yo el tentempié y a mí tú la diatomea
 que a ti doíte tú a mí des si en tú dándote me das
 y en yo dándome a ti doy donde vas y donde voy,
 diste doy tú dime a mí lo te doy lo te daré
 dame dime el donde vas y yo a ti la nube rosa
 mientras dícesme lo que hay si te doy bien me querrás...⁸⁷

⁸² *Id.*: «Homofonía inmódica», *op. cit.*, p. 278.

⁸³ E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 35.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 129.

Pero una total indisciplina léxica y gramatical deja pronto de ser placentera, convirtiéndose, por el contrario, en fuente de fatiga para el lector. La prosodia de estos versos (cuya medida —15 sílabas— resulta ya de por sí heterodoxa) se traba continuamente y el sufrido lector termina renunciando a la posibilidad de juego que propicia el hallazgo de imágenes fortuitas, lo que atenta nada menos que contra el principio postista por antonomasia: la euritmia. Más festejable resulta el siguiente conjunto de versos, contruidos a partir del juego paronomásico:

de tus ojos de tus labios de tus manos
de tus monos. Detuvímonos
de tu dímonos y de tú vímonos
entretuvímonos desde aquel día
entre aquel día y otro día vímonos
y dímonos⁸⁸

En este otro fragmento, donde tienen cabida ciertos vulgarismos (como el dequeísmo de la segunda estrofa o el término «entadía» de la primera), destaca el intercambio de morfemas desinenciales en el ictus que marca el esquema de la rima, con resultados altamente humorísticos:

Si el dinero os ha robido
entadía ha consegado
retirarse del tablado
y marchar desprevenido.

«Yo soldado, yo soldido,
yo en burro he decidado
de que él salga malparido
mal partido y mal parado⁸⁹.

En el siguiente ejemplo, el poeta *extraña* la expresión fija «poco a poco» para insertarla dentro de un paradigma fónico de acentuadas resonancias humorísticas:

Va la lámpara gastándose en deliquio,
se deshace la madeja poco a poquío
y él se queda, vano y loco, en vaniloquio⁹⁰.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 254.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 238.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 71.

Cítese también el uso contradiscursivo de los tiempos y modos verbales, gramaticalmente arbitrarios:

—Mas mi caballo ¿tú me lo dabas?
—Si lo pudiera te lo daría.
—Vete a buscarlo por si lo encuentres.
—El que yo tengo se parecía...
—Vete, ve pronto que aquí te espero.
—Espera, espera, que te quería⁹¹.

Al margen de estas experimentaciones de raigambre vanguardista, es fácil reconocer en los poemas postistas la tradición del disparate, más respetuoso con las reglas gramaticales. Así, léase el carloedmundiano «Festival oral», cuyo título remite a la supuesta ascendencia popular de estas composiciones:

Tener tijeras se hace difícil
en este mundo moribundo
Yo aconsejo el té de las cinco
en los túneles y en los retretes
En la catedral no hay cocina
Quien desayuna espejo roto
irá despacio al aeropuerto
Siempre tengo nervios desde el lunes
y mi caballo ama la biblia
Jugar al tenis con abanicos
es más bello y se nota menos
¿No necesitas tú un cartero que te traiga rosas?⁹²

Son muchos, en efecto, los ejemplos que encontramos en la obra de Carlos Edmundo:

Solo en el mundo con mi media oreja
y una cortada flor en el semblante
bajo a la mina honda del diamante
que no tiene raíz ni tiene reja

Mas como soy del odio tenue abeja
manada de algún duende nigromante
peinaré de mi espalda el monte amante
y con heces de concha de la almeja

⁹¹ *Ibid.*, p. 231.

⁹² C. E. de Ory: «Festival oral», *op. cit.*, pp. 305-306.

Mi paranoia de Iolao y Averno
¡hola pato de oro hola marea
donde la mar merece su medusa!

Y creo que de cebra tengo un cuerno
y de llama una pata panacea
que se gasta en mi alma y que se usa⁹³

La avecilla su dulce bastón lleva
de un estirón dedico una chiquilla
al cielo de faquín con gavilanes
el hijito de un loro en tu kimono
[...]
oso pava kilate rey del salto
tabla de uva y yerba de la zarza
el albañil que borda su conejo⁹⁴

Cítese también el lúdico «Porque el pez sin enagua», de Gloria Fuertes, donde la subordinación lógica que introduce el nexo causal (enfaticada por su anteposición) carece de la consuencia que la oración principal (aquí inexistente) normalmente expresaría:

Porque el pez sin enagua
danza un ballet terrible
y se muere en la danza.
Porque la cornamusa, porque la telaraña,
porque la madreperla, porque la madre patria...
¡Qué risa!
¿El diluvio?
¿La manzana...?
¿Lo natural...? ¡Miel de la Alcarria!⁹⁵

Sin duda, todos estos ejemplos actualizan el carácter regresivo de lo cómico, si aceptamos que el placer de disparatar forma parte de la conducta típicamente infantil⁹⁶. Es precisamente la niñez uno de los motivos esenciales de lo carnavalesco que Bajtín desatendió en su estudio. Si en ella el mundo serio de los adultos se parodia o invierte, un regreso a la misma ofrece provisoriamente la oportunidad de contravenir las limitaciones de la vida adulta y de desobedecer, en consecuencia, las jerarquías impuestas por el hábito lógico-racional. De igual modo, lo carnavalesco abre una brecha en el orden pragmático de

⁹³ *Id.*: «Soneto paranoico», en *op. cit.*, pp. 118-119.

⁹⁴ *Id.*: «Cinco poemas edmundianos», *Poemas (1945-1969)*, pp. 55-56.

⁹⁵ G. Fuertes: *Obras incompletas*, p. 224.

⁹⁶ *Cfr.* E. Kris: *Psicología de lo cómico...*, p. 59.

los acontecimientos interesados que articulan la vida social adulta, brecha de donde dimana la fascinación mágica y los delirantes juegos verbales típicamente postistas:

Todo consejo del padre
con las más vanas pesquisas
¡y se ríen de las cosas!
al moverse de sí mismas⁹⁷.

Que esta noche inunde en ósculos
la prisión parasitaria.
Por lo pronto estando alerta
el velón de la velada
hay que seguir escuchando:
Se convierte el burro en agua⁹⁸.

Otras veces, el disparate adquiere tintes surrealizantes, como en el romance «La venganza entera»:

¿Quién martilla aquí dentro
los vasos de la noche?
¿Quién se va antes de tiempo
antes que den las once?
—Madre si yo no quiero
tu coro de leones
—Hijo son de los buenos
son de un estilo noble
—Pero yo no los quiero
porque tengo relojes
y porque tengo cosas
y porque tengo y porque
—Los cobres de tu sangre
no tienen resplandores
—Qué me importa la sangre
qué me importan los cobres⁹⁹.

Dada su naturaleza paródica, lo carnavalesco se define negativamente con respecto a los contenidos serios que le sirven de contraste: la sociedad, la Historia, la alegoría de los ideales con que las clases poderosas tratan de dirigirla, la imagen patética de la muerte... La función inmediata del carnaval no es otra, entonces, que la desrealización de un mundo. Del mismo modo, los disparates son el contrapunto bufo del discurso erigido por el

⁹⁷ E. Chicharro & C. E. de Ory: *Las patitas...*, p. 93.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁹ E. Chicharro & C. E. de Ory: *op. cit.*, p. 131.

pensamiento racional. Pero, frente a la estructura lógica de éste, se abre paso la lógica del absurdo, es decir, la *negación absoluta* de la lógica que deviene *sentido absoluto*. A la parálisis de las ideas y al anquilosamiento de los valores, lo carnavalesco opone el dinamismo mágico de las formas y la ingravidez de una alegre irracionalidad (no siempre presente en las obras surrealistas, a menudo preocupadas en expresar determinados contenidos emocionales¹⁰⁰). Mas, ¿cómo le es posible al hombre complacerse en el absurdo? He aquí la respuesta que nos ofrece Nietzsche y con la que cerramos el presente apartado:

Pues en la medida en que en el mundo se ríe, es este el caso; hasta puede decirse que casi siempre que hay felicidad, hay complacencia en el absurdo. La inversión de la experiencia en lo contrario, de lo conforme a fin en lo carente de fin, de lo necesario en lo caprichoso, pero de tal modo que este hecho no produzca ningún perjuicio y sólo sea representado debido al júbilo, deleita, pues nos libera momentáneamente de la coerción de lo necesario, de lo conforme a fin y de lo conforme a experiencia en que habitualmente vemos a nuestros inexorables amos; jugamos y reímos cuando lo esperado (que habitualmente asusta y crispa) se descarga sin dañar. Es el regocijo de los esclavos en las fiestas saturnales¹⁰¹.

¹⁰⁰ Cfr. B. Perinián: *op. cit.*, p. 77.

¹⁰¹ Fr. Nietzsche: § 213, *Humano, demasiado humano*, vol. I, p. 141.

3.1.2. El humorismo de Pirandello (más una explicación freudiana)

Mundo al revés, experiencia de lo contrario, constante juego de inversiones del que la ironía es la gran impulsora. Este comportamiento carnavalesco de la ironía romántica cristalizará en el concepto de humorismo que Luigi Pirandello (1867-1936) elaboró a partir de la elucidación del «sentimiento de lo contrario» en su célebre tratado *El Humorismo* (1908), cuyas tesis principales calaron profundamente en el joven Gómez de la Serna, futuro autor del ensayo «Gravedad e importancia del humorismo» (1928). La pronta recepción que tuvo en España el citado trabajo de Pirandello queda demostrada con la publicación del artículo «Malhumorismo» (1910), de Miguel de Unamuno¹. Éste ya había demostrado poseer el don de la ironía en dos de sus obras emblemáticas: *Amor y pedagogía* (1902) y *Niebla* (escrita en 1907 y publicada en 1914). En la primera, el anónimo prologuista (desdoblamiento enunciador del propio Unamuno) llama la atención sobre el hecho de que su autor trate de expresar en broma y a través de personajes *grotescos* y *absurdos* «lo que acaso piensa en serio»². Ciertamente, el escritor bilbaíno resuelve explotar la ironía no sólo como recurso, sino también como motor de estilo y principio articulador:

Parece fatalmente arrastrado —prosigue el pseudo-prologuista— por el funesto prurito de perturbar al lector más que de divertirlo, y sobre todo de burlarse de los que no comprenden la burla. No sabemos bien por qué un hombre serio en su conducta, que ocupa una posición y que ni hace ni dice nada que se salga de los términos corrientes y ordinarios, padece de una morbosa manía contra las personas graves y aborrece tanto a los que no salen nunca de su papel y adoptan siempre un continente severo. Acostumbra a decir que todo hombre grave es, por debajo, tonto de capirote, y no tiene razón en esto. Esta su manía de atribuir más a

¹ Vid. Miguel de Unamuno: «Malhumorismo», en *Soliloquios y conversaciones* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), pp. 67-75. Es muy probable que el bilbaíno hubiera tenido acceso al texto de Pirandello, dado que, en su calidad de rector de la Universidad de Salamanca, solía recibir por cortesía de autores y editores muchas novedades italianas, francesas, norteamericanas, etc.; cfr. Izaskun Martínez: «El pragmatismo de Unamuno», en *Anuario Filosófico*, XL, nº 2, Pamplona, 2007, p. 446. Por su parte, Ortega y Gasset tomaría prestada el término unamuniano en un artículo del mismo año (aunque publicado un lustro más tarde) sobre Pío Baroja: «En general —apostilla el filósofo—, el humorismo español, del mismo modo que el de Baroja, comienza por ser *malhumorismo*»; J. Ortega y Gasset: «Una primera vista sobre Baroja» (1910 [1915]), en *Obras completas*, Tomo II (Madrid: Tarus, 2004), p. 249. En respuesta a este escrito de Ortega, el escritor donostiarra publicaría poco después *La caverna del humorismo* (1918). Vid. *infra* «3.1.4. Con Baroja en la caverna del humorismo».

² M. de Unamuno: *Amor y pedagogía*, en *Obras completas*, Tomo II (Madrid: Escalicer, 1967), p. 305.

tontería que a maldad las mezquindades humanas acusa una cualidad que debe curarse³.

Más que dirigir su ironía contra los personajes o contra los lectores, Unamuno la dirige contra sí mismo, como tratando de diluir su excesiva seriedad en el disolvente del humor⁴. Así pues, el humorismo sobre el que discurre Pirandello en su citado libro estaba ya de algún modo presente en nuestro autor, coincidencia que se sólo puede explicarse en función de una referencia común: la ironía romántica.

La hipótesis de que el Postismo naciera impregnado de la teoría pirandelliana del humor resulta más que plausible. Para empezar, Eduardo Chicharro pudo haber tenido conocimiento del tratado en cuestión durante sus años en Roma, máxime a raíz de su segundo período italiano (1928-1935), cuando ya por entonces el de Sicilia (Premio Nobel de Literatura en 1934) se había convertido en toda una institución dentro y fuera del territorio nacional. Por otro lado, la pasión de Chicharro por el filósofo neoidealista Benedetto Croce (1866-1952)⁵ pudo haberle puesto al tanto de la animada polémica que ambos autores italianos sostuvieron en torno a la posibilidad de definición del humorismo⁶. En cualquier caso, es tal la afinidad de la estética postista con la interpretación pirandelliana del humor que no podemos sino, llegado el caso, glosar algunos de sus contenidos fundamentales, máxime cuando esta teoría, a su vez inserta en la tradición romántica de Jean-Paul, fue voluntariamente ignorada por los surrealistas⁷.

La tres afirmaciones de la que parte Pirandello son: 1) que no todo humor es humorismo, lo cual es evidente en tanto que ciertos géneros del humor como la sátira o la burla a menudo actúan como sus opuestos; 2) que el humorismo no es privativo de la Modernidad, sino una constante universal que —eso sí— se manifiesta sólo excepcionalmente, lo que invita a revisar las contraposiciones entre *lo cómico clásico* y *lo cómico romántico* (Richter), *lo ridículo antiguo* y el *humor moderno* (Leopardi) o el *humor clásico* y el *humor moderno* (Cantoni); y por último, relacionado con lo anterior, el *humour*

³ *Ibid.*, pp. 305-306.

⁴ «Llegamos a sospechar que, empeñado en corregirse [de su intelectualismo], se burla de sí mismo»; *ibid.*, p. 306. Sobre la ironía de Unamuno, *cfr.* A. Vilanova: «La teoría nivolesca del Bufo Trágico», en Dolores Gómez Molleda (ed.): *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989), pp. 189-216; y, sobre todo, Bénédicte Vauthier: *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004).

⁵ *Vid.* M. T. Hernández: «Un último intento de vanguardismo español: el Postismo», en *Analecta Malacitana*, pp. 182-183.

⁶ *Cfr.* Benedetto Croce: *Estética (como ciencia de la expresión y Lingüística general)* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1969), pp. 175 *et seq.*; y L. Pirandello: *El humorismo*, p. 159.

⁷ *Cfr.* Giovanna Angeli: «Introduzione» a *Surrealismo e umorismo nero* (Bologna: Il Mulino, 1998), p. 8.

inglés no es más que una variante nacional de un fenómeno de sensibilidad más amplio que lo subsume: el humorismo. A tales aspectos dedica el italiano la primera parte de su trabajo. Pero la idea angular de su teoría, según adelantábamos al principio, es la de cierto *sentimiento de lo contrario* surgido del acto de *reflexión* y por el que dicho humor adquiere su característica corolación moral: la bonhomía que dimana de su carácter indulgente y compasivo respecto al objeto⁸. Semejante apertura emotiva arranca, pues, de una subjetividad en segundo grado que ha anulado el primer momento de reacción instintiva (sea disgusto, malevolencia o irrisión). En realidad, tales pasiones negativas son tan propias y sinceras en el humorista como la tolerancia o los sentimientos benevolentes que en rigor lo definen⁹. En este sentido, la grandeza del sujeto radica en su sublimidad: éste, capaz de alzarse por encima de sus propias emociones, neutraliza su primera reacción de rechazo frente al objeto irrisible y, sin aniquilarlo, consigue hacer emerger lo moral. Apenas sería necesario insistir en la deuda que estas tesis contraen con el concepto schlegeliano de ironía en tanto que ironía de la ironía. Ya vimos cómo la ironía romántica supone la descomposición especular (destrucción) y la modelización estereoscópica (recreación) de los propios sentimientos o de las propias ideas, en suma: una doble negación y una doble afirmación con que, en un proceso indefinido de ennoblecimiento, la ironía superior impugna las ironías parciales que la preceden y restablece —transformándolos— los valores amenazados por las mismas. Tal mecanismo implica, a su vez, una atenuación o purificación del ardor afectivo inicial:

en la concepción humorística la reflexión es en verdad como un espejo, pero como un espejo de agua helada en el cual la llama del sentimiento no sólo se contempla sino que además se inmerge, apagándose: el chisporroteo consiguiente es la risa que suscita el humorista; el vapor que exhala es la fantasía, a menudo un tanto fumosa, de la obra humorística¹⁰.

En todo caso, para que esta especie de catarsis humorística tenga lugar, es preciso que la ironía se dramatice cómicamente a través del sentimiento mismo, lo que nos lleva a distinguir entre el simple *advertimiento de lo contrario* que caracteriza lo cómico y el *sentimiento de lo contrario* propiamente dicho, toda vez que la reflexión haya analizado y

⁸ La tal reflexión «se insinúa por todas partes, aguda y sutil, y todo lo descompone: cualquier sentimiento imaginado, cualquier ficción ideal, cualquier apariencia de la realidad, cualquier ilusión»; L. Pirandello: *op. cit.*, p. 186.

⁹ *Ibid.*, pp. 177-178.

¹⁰ *Ibid.*, p. 169.

descompuesto desapasionadamente el primer sentimiento¹¹. Ello se asemeja tan claramente a la dinámica de entusiasmo e ironía (expansión sentimental y autolimitación, autocreación y autodestrucción) del concepto schlegeliano, que resulta muy didícil justificar la oposición que Pirandello trata de establecer entre su humorismo y la ironía romántica¹². Para el supremo ironista, la mengua del ideal es el resultado de la primera ironía, esta la cual ejerce una crítica del objeto reconociendo en él la imposibilidad de que dicho ideal se realice; pero tampoco esto puede constituir la detención del proceso irónico que, sin perder de vista el ideal, no aniquila del todo el objeto en el que se intuye secretamente la promesa (nunca consumada) de una realización conciliadora (razón por la que la ironía romántica sea progresiva e infinita). Además, esta ironía no es sólo filosófica en un sentido puramente intelectual: también es un sentimiento o, si se prefiere, un estado de ánimo (*Stimmung*), por más que entendido como actitud cognitiva¹³. En conclusión, el humorismo pirandelliano, descrito como una dramatización cómica de la ironía, es susceptible de ser interpretado como una fase avanzada de su desarrollo emotivo.

¿En qué consiste exactamente dicha dramatización cómica del sentimiento? Decía Ortega y Gasset que sin víctima no hay comedia¹⁴. ¿Puede haber, por el contrario, humor sin un blanco propiciatorio? Reiteradamente se ha dicho que el humorista nunca se complace en el ataque contra un objeto de irrisión. Allí donde, desde una supuesta superioridad del sujeto, se ridiculiza a un otro, allí donde se escarnece cáusticamente o se menosprecia con malicia, en modo alguno habrá humorismo. Entonces, ¿cuál es el mecanismo psicológico que lo distingue de la mera comicidad burlesca? En este punto, el psicoanálisis freudiano nos ofrece una respuesta hábil. Según Ernst Kris, las esferas de lo cómico requieren la implicación de varias personas: dos en el caso de «lo cómico que encontramos en la vida» (una que observa, otra observada), y tres en «lo cómico que los hombres crean deliberadamente» (el espectador, el actor y el agente pasivo contra quien se dirige la broma). Por el contrario, el humorismo alcanza su plena expresión en un único individuo, cuyos *yo* y *superyó* entran en juego¹⁵. En el humorista, pues, la dramatización interior de lo cómico viene dada por la propia dualidad de la estructura psíquica, marcada por el litigio *yo* / *super-yo* (parcialmente escindidos de la tercera instancia fundamental, el

¹¹ *Ibid.*, p. 162.

¹² «Se cree —arguye el italiano— que todo consiste en un juego de contrastes entre el ideal del poeta y la realidad», pero «la mengua del ideal nunca será causa, sino a lo sumo consecuencia de aquel particular proceso psicológico que se llama humorismo»; *ibid.*, pp. 137 y 138.

¹³ Vid. D. Sánchez Meca: «La ironía romántica», *op. cit.*, p. 74.

¹⁴ J. Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*, p. 48.

¹⁵ E. Kris: «El desarrollo del yo y lo cómico», *op. cit.*, p. 57.

ello, en tanto que aquellas tienen, respectivamente, un carácter activo y sancionador, en contraste con el contenido netamente inconsciente de la tercera). Merced a dicha dialéctica egoica que el humor impulsa, el sujeto deviene objeto de una comicidad no destructiva. Esto había sido ya expuesto por Freud en un breve artículo de 1927. Aún antes, hacia el final del célebre *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), del que dicho artículo constituye un epílogo tardío, el padre del Psicoanálisis vislumbraba esa cierta elevada filosofía de la existencia a la que llamamos humor y que a menudo trascende la mera comicidad del juego de palabras: el proceso del humor, concluía entonces el vienés, «se realiza en una sola persona y la participación de otra no añade a él nada nuevo. Nada hay tampoco que nos impulse a comunicar el placer humorístico»¹⁶. De este modo, argumentaba más tarde, «el humor vendría a ser la contribución a lo cómico mediada por el “super-yo”» (*sic*), según la capacidad del humorista para *hipercatectizar* su *super-yo* y modificar, desde éste, las reacciones de su *yo*¹⁷. Freud pretendía así formular una explicación dinámica del humor en función de un desplazamiento de cantidades catécticas desde el *yo* al *super-yo*, es decir, en la medida en que el humorista «ha retirado el acento psíquico de su *yo* para trasladarlo sobre su *super-yo*», que, como sabemos, representa la conciencia moral y —muy especialmente para nosotros— el ideal del *yo*¹⁸. Entre estas dos instancias psicológicas se produciría, pues, la dramatización cómica del sentimiento que permite no sólo poner del revés la tristeza y darle la vuelta a otras pasiones negativas (miedo, cólera, repulsa...), contribuyendo así a la invulnerabilidad del *yo*, sino también salvar con una mirada compasiva el objeto de cuya misma suerte participa el propio destino. He aquí la nueva sabiduría del hombre: Humor es Amor¹⁹.

¹⁶ S. Freud: *El chiste...*, p. 235.

¹⁷ Por «catexis» (o «catexia») se entiende la proyección de energía psíquica por parte del sujeto; en tal sentido, la ego-catexis humorística contribuye a reafirmar el *yo* frente a las amenazas exteriores.

¹⁸ *Id.*: «El humor», *Obras completas*, tomo VIII, p. 2999. «El humor quiere decirnos: “¡Mira, ahí tienes ese mundo que te parecía tan peligroso! ¡No es más que un juego de niños, bueno apenas para tomarlo en broma!»; *vid. ibid.*, p. 3000. *Vid. infra* «3.2.2. La alegría extraña de Carlos Edmundo de Ory».

¹⁹ Recordando una vez más la cita de Carlyle: «True humour springs not more from the head than from the heart; it is not contempt, its essence is love»; Th. Carlyle: *The works of Thomas Carlyle*, p. 17. Existe un poema de Marcel Bénabou, miembro del OuLiPo, a partir del mismo juego paronomástico que hemos utilizado: «L’humour est aisé, l’amour est difficile./ L’amour est un apprenti, l’humour est son maître./ L’amour est prose, l’humour est poésie./ L’humour est à l’âme ce que l’amour est au corps./ L’amour est l’écorce de la mort, l’humour en est le bois./ L’amour ajoute à nos peines, l’humour à nos plaisirs./ L’humour réunit les hommes, l’amour les sépare./ La haine de l’amour n’est autre que l’amour de l’humour./ Il ne faut pas faire par amour ce que l’on peut faire par humour./ Un peu d’humour éloigne de l’amour, beaucoup en rapproche./ L’amour et la mort ont leurs bornes, l’humour est inépuisable./ L’amour fait des philosophes, la mort fait des héros, seul l’humour fait des sages./ L’humour nous dédommage du défaut d’amour./ L’humour ne nous garantit pas des sottises de l’amour./ On n’échappe pas à l’humour plus sûrement que par l’amour./ L’humour est à l’amour ce que l’amour est à la mort./ Quand amour nous quitte humour n’est pas loin./ L’humour sauve parfois ce que l’amour a perdu»; Marcel Bénabou: «L’amour, l’humour et la mort», en

3.1.3. *El contradolor de Palazzeschi*

Es sabido que durante sus largos años de formación en Roma Eduardo Chicharro estuvo bien informado de las vanguardias italianas y especialmente del movimiento futurista, aún muy activo por entonces¹. Asimismo, la personalidad literaria de Silvano Sernesi, de origen italiano, acusaba de manera significativa el influjo de la escuela marinettiana, una de las principales referencias del programa estético postista ya desde el manifiesto fundacional de 1945. De entre los rasgos generales de dicha vanguardia hacen acto de presencia en el ismo español el antiacademicismo (unido a una actitud iconoclastia y a una agresiva puesta en escena), la priorización de los juegos sonoros del significante, la audacia metafórico-imagológica, y una cierta jovialidad intrascendente a la que, con todo, trataron de dar contenido.

Con anterioridad citamos al italiano Massimo Bontempelli, en cuyo humor, que gustaba de personajes y circunstancias insólitos, adquirirían una relevancia capital el ingenio jocosos y lo absurdo como fórmulas desafiantes del orden establecido. Son paradigmáticas sus obras *La vita intensa* (1920) y *La vita operosa* (1921), escritas bajo el influjo directo del Futurismo, movimiento al que se adhirió tras la I Guerra Mundial². Sin embargo, esta no fue ni mucho menos la tónica general que definía la tendencia humorística de los futuristas italianos. Por lo general, lo cómico futurista solía procurarse un alegre territorio vital en que las exhibiciones clownescas no suponían, por lo común, una auténtica agresión a los valores burgueses³. Básicamente, su función se limitaba a servir de contrapeso a la vertiente belicista del grupo, a la vez que la risa se convertía en un motivo más de la exaltación de la juventud física. Esta inanidad de lo cómico futurista contrasta con el vitalismo revolucionario del anarco-futurismo ruso, una de las variantes internacionales más llamativas de la estética italiana en cuyo texto de 1919, titulado «La felicidad no es una utopía», encontramos el siguiente pasaje:

¡Ah-ah-ah, ha-ha, ho, ho! ¡Daos la vuelta en las calles! [...] El panzudo mortero de las risas ha bajado a la calle, ebrio de alegría. La risa y la armonía se unen con la melancolía y el odio estrechados el uno contra el otro en la poderosa, convulsa

¹ Cfr. A. Palacios: «El postismo», en *Hispanorama*, n° 48, Nürnberg, marzo de 1988, p. 88.

² Es plausible que Chicharro y Sernesi conocieran la producción humorística de Bontempelli, algunas de cuyas narraciones, además, fueron traducidas en España a principios de los años cuarenta. Vid. M. Bontempelli: *El hijo de dos madres* (Barcelona: Atlántida, 1941).

³ Cfr. G. Ferroni: *op. cit.*, p. 93.

pasión del placer bestial. ¡Viva la psicología de los contrastes! Espíritus intoxicados y ardientes han alzado la bandera flameante de la revolución intelectual. ¡Muerte a las criaturas de la rutina, a los filisteos, a los que padecen gota! ¡Destrozad con un ruido ensordecedor la copa de las tempestades vengadoras! ¡Abatid las iglesias y los museos, sus aliados! ¡Haced saltar en mil pedazos los frágiles ídolos de la civilización!⁴

Con todo, no es necesario salir de las propias filas de la vanguardia italiana para encontrar una propuesta humorística de mayor calado filosófico, superadora de la comicidad frívola e intrascendente que se estilaba en el grupo futurista. Tal es el caso de «Il contradolore, manifesto futurista» (1913), redactado por el poeta, escritor y ensayista Aldo Palazzeschi (1885-1974) apenas un lustro después del ensayo de Pirandello, con el que coincide en el sentido moral y trascendente que atribuye al humor⁵. Por lo general, en la obra creativa de Palazzeschi destacan los elementos grotescos y fantásticos, a veces ligados a figuras cómicas como en «Il palio dei buffi» (1937) o «Il buffo integrale» (1966)⁶. Frente a la excesiva veleidad de los futuristas, faltos del «tormento expresionista» y de la introspección desgarrada o cruel que caracterizaron a dadaístas y surrealistas⁷, la *desacralización lúdica de la realidad* que el citado manifiesto palazzeschiano plantea a través de una visión paródica de la sociedad burguesa constituye uno de los momentos más festejables de la teoría vanguardista del humor⁸.

Todo induce a pensar que Chicharro u Ory conocieron de primera mano el manifiesto en cuestión⁹. A este respecto, es notable la afinidad del humor postista con la

⁴ Grupo de los anarco-futuristas: «La felicidad no es una utopía. Manifiesto de los Anarco-Futuristas Rusos», 1919, en Emilio J. García Wiedemann (ed., trad. y notas): *De arte y anarquía* (Sevilla: Las Siete Entidades, 1995), p. 153.

⁵ Cfr. W. Hirdt & S. Alcione: «Pirandello e Palazzeschi», en Willi Jung & Gino Tellini (ed.): *Palazzeschi europeo: atti del Convegno Internazionale di Studi, Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005* (Florenia: Società Editrice Fiorentina, 2007), pp. 25-37.

⁶ Véase el trabajo de Tamburri, donde se examina detenidamente la etapa futurista de Palazzeschi y sus textos más representativos, con especial énfasis en la relación entre sus obras creativas y los tres manifiestos del italiano, a saber, «Il contradolore» (1913), «Varietà» (1915) y «Equilibrio» (1915); Anthony Julian Tamburri: *Of "Saltimbanchi" and "Incendiari". Aldo Palazzeschi and avant-gardism in Italy* (Rutherford, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1990). También es referencia obligada el trabajo de Luciano de Maria: *Palazzeschi e l'avanguardia* (Milán: Scheiwiler, 1976).

⁷ Cfr. M. Verdone: *op. cit.*, pp. 33-34.

⁸ Vid. A. J. Tamburri: «'Il contradolore, manifesto futurista': Palazzeschi's *sui generis* Futurism», en *Gradiiva. International Journal of Italian Poetry*, nº 3, Stony Brook (New York) / Florenia, 1986, pp. 9-31; recogido también en A. J. Tamburri: *op. cit.*, pp. 25 *et seq.* Con relación al tema cómico-humorístico del citado autor, vid. Matilde Dillon Wanke & Gino Tellini (ed.): *Palazzeschi e i territorio del comico: atti del Convegno di Studi, Bergamo 9-11 dicembre 2004* (Florenia: Società Editrice Fiorentina, 2006).

⁹ El catalán Tomás Garcés (1901-1993) había traducido a partir del año 1920 algunos poemas y textos de Palazzeschi, según menciona Chiara Chieragato: *Ángel Crespo y la cultura italiana*, Tesis Doctoral (Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2012), p. 21. El propio Crespo cita al italiano en una de las notas de su Diario; vid. A. Crespo: *Los trabajos del espíritu: Diarios (1971-1972 / 1978-1979)* (Barcelona: Seix Barral, 1999), p. 347. También Ory hace lo propio en su Diario, aunque de pasada; vid. C. E. de Ory: «Los

ironía grotesca de Palazzeschi y con el tono cordial y alegre de su humanismo cristiano, incompatible con el maquinismo deshumanizado de la ortodoxia futurista: «Un automóvil de carreras —escribía Marinetti en el manifiesto fundacional— [...], un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia»¹⁰. Sin duda, Palazzeschi constituye un caso anómalo dentro del Futurismo. Pese a militar fervientemente en sus filas, nunca comulgó con el famoso punto nueve del decálogo fundacional, en el que se ensalza la guerra como «única higiene del mundo»; por el contrario, el florentino se opuso firmemente a la I Guerra Mundial, así como tampoco fue partidario del nacionalismo extremo que a menudo exhibió la cúpula del movimiento a partir de su conversión al fascismo en 1919, lo que determinaría su alejamiento definitivo del grupo¹¹. Si cabe, únicamente las «Conclusioni» finales del manifiesto en cuestión, a modo de postulados programáticos al uso, se hacen eco de la retórica propiamente futurista. En lo demás, domina un tono dichoso y amigable que, opuesto al bahído romántico-simbolista y a la tristeza monocroma del Expresionismo, expresa la *alegría en el dolor* de las almas profundas y aquilatadas: «*Maggior quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore* —enfatisa con acento nietzscheano—, *più egli sarà un uomo profondo*»¹².

Tal como se describe en la cosmogonía lúdico-humorística con que se inicia «El contradolore», el universo no ha sido creado para un trágico o melancólico fin, sino por pura diversión¹³. En tal sentido, el hombre (juguete de Dios) puede asimismo participar de la alegría perfecta del Santo Creador gracias a la poesía:

L'uomo che attraverserà coraggiosamente il dolore umano godrà dello spettacolo divino del suo Dio. Egli si farà simile a lui, attraversando questo purgatorio di spine [...] Uomini, non siete creati, no, per soffrire; nulla fu fatto nell'ora di tristezza e per la tristezza; tutto fu fatto per il gaudio eterno¹⁴.

textos maricianos», en *Diario*, vol. III, pp. 349-355. También lo cita fugazmente en *id.*: *Iconografía y estelas*, p. 103. Por lo demás, debe tenerse presente el hecho de que el padre del Postismo se empapó de lecturas futuristas durante sus años de formación en Roma.

¹⁰ F. T. Marinetti: «Primer manifiesto futurista» (1909), *Manifiestos y textos futuristas*, pp. 129-130.

¹¹ De hecho, durante el período de entreguerras Palazzeschi se declaró decididamente antinacionalista. Léase el relato bélico «Due imperi... mancati» (1920), donde el italiano muestra sin tapujos su aversión hacia el fascismo; *vid.* A. Palazzeschi: *Due imperi... mancati* (Milán: Mondadori, 2000).

¹² A. Palazzeschi: «Il contradolore» (1913), en L. De Maria (ant.): *Per conoscere Marinetti e il futurismo* (Milano: Mondadori, 1973), p. 132. *Vid. infra* «3.2.2. La alegría extraña de Carlos Edmundo de Ory».

¹³ «Perché dovrebbe questo spirito essere la perfezione della serietà e non quella dell'allegria?», se preguntaba el italiano; A. Palazzeschi: *ibid.*, p. 129.

¹⁴ *Ibid.*, p. 130.

Esta imagen de un demiurgo entregado al juego cósmico de la Creación remite a cierto texto alquímico conservado en un papiro del siglo III en la ciudad holandesa de Leiden, según refirió Reinach a principios del siglo pasado. Dicho texto atribuye la creación del mundo a siete risas divinas, en lo que supone una refabulación de la Creación a modo de remedo humorístico de los siete días del Génesis:

Dieu ayant ri, naquierent les sept dieux qui gouvernent le monde. Lorsqu'il eut éclaté de rire la première fois, la lumière parut. Il éclata de rire la seconde fois : tout était eaux. [...] Puis avant le septième rire, Dieu prend une grande inspiration, mais il a tellement ri qu'il en pleure, et des larmes, naît l'âme¹⁵.

Toda vez que el humor habita el mito, en esta conjunción de lo cósmico y de lo cómico existe implícitamente un politeísmo paródico que nos hace recordar las meditaciones de Maurice Blanchot en un texto acerca del artista y filósofo francés Pierre Klossowski (1905-2001):

en la risa, los dioses mueren, confirmando así la risible pretensión del Dios Uno (que no ríe); sin embargo, muriendo de risa, hacen de la risa la divinidad misma, «la suprema manifestación de lo divino», donde si desaparecen es para reabsorberse, esperando renacer de ella. Sin embargo, no todo está dicho definitivamente; pues, si los dioses mueren de risa, es que la risa es, sin duda, el movimiento de lo divino, pero sucede que es también el espacio mismo de morir —morir y reír, reír divinamente y reír mortalmente, reír como movimiento báquico de lo verdadero y reír como burla del error infinito que pasa incesantemente de uno a otro—¹⁶.

Esta risa viene entonces a ser el fin y el sentido último de una *teología* no sólo paródica: «Risa que lo es sin tristeza y sin sarcasmo, que no pide ninguna connivencia malintencionada o pedante, sino, por el contrario, el abandono de los límites personales»¹⁷. A este respecto, la referencia de Klossowski no era otra que Friedrich Nietzsche, en cuya pseudo-doctrina del eterno retorno se da cuenta de la «hilaridad en tanto atributo de la existencia que se basta a sí misma cuando estalla la risa al fondo de la verdad total, sea porque la verdad explota en la risa de los dioses, o sea porque los dioses mismos mueren locos de risa»:

¹⁵ S. Reinach: *Cultes, mythes et religions* (Paris : Robert Laffont, 1996), p. 148. Sobre la metáfora alegórica de Dios como sujeto absoluto del juego universal, *vid. infra* «3.2.4 Alegría y risa en el Postismo».

¹⁶ M. Blanchot: «La risa de los dioses», en *La risa de los dioses* (Madrid: Taurus, 1976), p. 161.

¹⁷ *Ibid.*, p. 152.

Cuando un dios quiso ser el único Dios, todos los otros dioses tuvieron un ataque de risa tan loco que los llevó a *morir* de risa.

[...] La risa es la imagen suprema, la manifestación suprema de lo divino que reabsorbe a los dioses pronunciados y pronuncia a los dioses mediante un nuevo estallido de risa. Porque si los dioses mueren de risa, es también por medio de esta risa, que estalla desde el fondo de la verdad total, que los dioses renacen¹⁸.

Según este enfoque, la hilaridad posee una cualidad de captación de la existencia equiparable e incluso superior a la de la seriedad, que Nietzsche consideraba el verdadero pecado original del hombre¹⁹. La seriedad no es otra cosa que la idea de la propia importancia anclada en la perfección de valores inalterables de los que el sujeto se cree depositario. De este egoísmo malsano nacen la fanfarronería (fanática estimación de los propios pensamientos), la arrogancia (desprecio de lo otro) y la ostentación (exhibicionismo del yo). La seriedad implica la convicción no sólo de que es posible alcanzar el ideal, sino de que éste ha sido o está a punto de ser alcanzado por el camino recto de la moral establecida. Pues bien, la ironía se burla de esta convicción, no porque comporte un escepticismo radical que niega el ideal mismo (al contrario de como hace la sátira), sino porque importa un escepticismo crítico con respecto a la posibilidad de alcanzarlo: la ironía es espíritu de contradicción, tensión irresoluble hacia el ideal, progresión infinita y autodevoradora. Esto hace de la ironía el mayor antídoto contra el fanatismo, por más que ambas coexistan frecuentemente en las almas que atraviesan períodos históricos de crisis, acaso como formas de encubrir el abismo que despierta el «humano fondo desesperado»²⁰. Así ocurrió con el movimiento comandado por Tristán Tzara, quien, como para devolver la majestad del yo al elevado juego de lo múltiple en que toda conciencia individual se diluye, escribía en el «Manifiesto Dadá» (1918): «Medida en

¹⁸ Vid. P. Klossowski: «Nietzsche, el politeísmo y la parodia», *Un tan funesto deseo* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008), pp. 216-217. Puede consultarse en relación con el parentesco de Blanchot y Klossowski, Thierry Tremblay: «La part divine; Maurice Blanchot, Pierre Klossowski», en Éric Hoppenot & Daiana Manoury (eds.): *Maurice Blanchot, de proche en proche* (Paris : Éditions Complicités, 2007), pp. 274-281. Asimismo, cabe resaltar la alineación de un tercer nombre capital en relación con una filosofía de la risa como es Georges Bataille. Sobre este trío, vid. Leslie Hill: *Bataille, Klossowski, Blanchot. Writing at the limit* (Oxford University Press, 2001). Acerca de la polémica de Breton con Klossowski a raíz de la publicación de *Sade mon prochain* (1947), donde este último interpretaba a Sade desde el punto de vista cristiano, vid. A. Breton: «À la niche les glapisseurs de dieu!» (1948), en Guy Ducornet: *Surréalisme & Athéisme: «À la niche les glapisseurs de dieu!»* (París: Ginkgo Éditeur, 2007).

¹⁹ «Demasiado poco se ha regocijado el hombre, desde que existen hombres. ¡Amigos míos, ése es nuestro único pecado original!»; Fr. Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, p. 107

²⁰ J. Ferrater Mora: *La ironía, la muerte y la admiración*, pp. 38-39. En verdad, matiza más adelante el filósofo español, la ironía es «el único procedimiento adecuado para que la fe auténtica se mantenga en lo que tenga de auténtico, destruyendo todo lo que tenga de falso y de aparente. Es entonces cuando la ironía, que parecía haber surgido en los instantes más graves, como inseparablemente ligada al fanatismo, resulta ser, por el contrario, el método más adecuado para aniquilarlo o [...] para superarlo»; *ibid.*, p. 51.

la escala Eternidad, toda acción es vana»²¹. He aquí el primer impulso de la ironía romántica que cruza toda la vanguardia histórica, como también lo hace un segundo impulso que supera la conciencia intensificada de nuestra finitud, de nuestra contingencia o de nuestra inesencialidad, salvando así el triple escollo que amenaza toda posibilidad de júbilo (a saber, la melancólica resignación, la apatía y el pesimismo). Decía Pirandello en cierta ocasión:

¡Alegres! ¡Alegres! ¡La vida! ¡Las cosas que hay en ella! ¡No importa cómo las veas, si son verdaderas o no; procura verlas bien! Pero ¿de verdad crees que eres necesario? Tú te vas, y las cosas quedan, ¡la vida queda! Todos son necesarios y nadie lo es. ¡Tú con este cuerpo, tú con este nombre! ¿Qué te crees representar? ¡A la vida le importa un pepino!²²

Es necesario suprimir el duelo y erigir pabellones de júbilo, pues el hombre no puede ser considerado seriamente más que cuando ríe²³. Esta risa triunfal es el signo de nuestra soberanía sobre las emociones y sobre las contingencias que nos afligen. Riendo, el hombre vence a la muerte²⁴.

De este modo Palazzeschi hacía propia la *ironía infinita* que, siguiendo a Wayne C. Booth, insinúa la presencia de Dios como Ironista Supremo. De ella resultan dos aptitudes que, a su vez, encajan con el juego de la existencia formulado por Heidegger y Nietzsche, respectivamente. En un primer caso, «el universo carece de contenido, la vida está desprovista de significado, y todo intento de interpretación puede quedar reducido finalmente a esa no-verdad vacía y deprimente»; en el segundo caso, «el universo, aunque engañoso, tiene una diversidad infinita y estimulante; toda ráfaga de intuición irónica nos puede conducir a otras, en un juego interminable pero que en todo momento tiene un sentido y supone un estímulo»²⁵. Palazzeschi se instala en esta segunda actitud lúdica para desactivar la ironía aniquiladora del primer momento, de modo que la risa y el juego adquieren una dimensión universal envolvente y omnicomprendiva. Reír es entonces la única facultad divina de ese animal sufriente que es el ser humano: «Venite! Venite! Nuovi eroi, nuovi genii della risata, sbucate nelle nostre braccia che vi attendono, fra le nostre

²¹ T. Tzara: *Siete manifiestos Dadá*, p. 21.

²² L. Pirandello: «Cuadernos», *Ensayos*, p. 344.

²³ Vid. Palazzeschi: *op. cit.*, p. 131.

²⁴ *Ibid.*, p. 132. «Je suis même porté à penser que le rire, sur le plan philosophique ou paraphilosophique — aducía Bataille—, c'est le rire de la mort. Et l'équivoque humaine est qu'on pleure de la mort, mais que lorsqu'on rit on ne sait pas qu'on rit de la mort»; Madeline Chapsal: *Les écrivains en personne* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1973), pp. 31-32.

²⁵ W. C. Booth: *op. cit.*, pp. 334-335. Vid. *infra* «3.3.2.6. Nietzsche y Heidegger a propósito del *Aiôn* heracliteano».

bocche che ridono ridono ridono, fuori dalla macchia pungente del dolore umano»²⁶. Amor y risa divinos van entonces de la mano desde el punto de vista de una ascesis superior, en tanto la segunda representa el signo de una redención que nos permite conjurar nuestros demonios y conciliar nuestra atormentada interioridad con lo existente. Recordando aquellas palabras de la escritora estadounidense Djuna Barnes (1892-1982) en su memorable obra *El bosque de la noche* (1936) —autora que, por cierto, vivió la bohemia de París durante los años 20, en plena eclosión de la Vanguardia, y cuya arrebatadora personalidad no queda lejos de aquellos personajes que siempre interesaron a Ory—: «God laughs at me, but his laughter is my love»²⁷.

²⁶ Vid. Palazzeschi: *op. cit.*, pp. 135-136.

²⁷ Djuna Barnes: *Nightwood* (New York: New Directions Publishing, 2006), p. 152. Véase el final del apartado anterior, *supra* «3.1.2. El humorismo de Pirandello (más una explicación freudiana)».

3.1.4. Con Baroja en la caverna del humorismo

Recordemos la manera en que Ortega y Gasset, tomando como referencia el ejemplo paradigmático de Pío Baroja, despachaba la problemática de un humorismo español: de haberlo, éste comienza por ser un *malhumorismo*, según el ejemplo paradigmático de Pío Baroja. La respuesta del donostiarra no pudo ser más elocuente a la luz de su obra *La caverna del humorismo* (1918), publicada apenas tres años después. También aquí la referencia inmediata es Pirandello, sin exclusión de otras más decanas como Jean-Paul, de cuyo sustrato romántico se nutrió el siciliano. Por más que el mundo de Baroja hubiese muerto con la guerra civil (si no antes), y por más que los autores surgidos de ésta parecieran muy alejados de la obra barojiana, muchos de éstos reconocieron al autor noventayochista «como un lejano maestro y casi como un fetiche o como un clásico [...]»: Cela, García Serrano, enseguida Aldecoa, Villalonga, Ana María Matute, Ridruejo, *por no hablar del postismo de Carlos Edmundo de Ory, quien, a pesar de todo, le dedica algún artículo*¹. No es de extrañar, por tanto, que la concepción barojiana del humorismo, de base nítidamente romántico-pirandelliana, estuviera presente en el horizonte moral y estético de los postistas.

En su libro, Baroja recurre al tópico del manuscrito encontrado para informarnos acerca del viaje alegórico que el doctor Guezurtegui (*alter ego* del autor) y otros expedicionarios a su cargo habrían emprendido a propósito de unas jornadas de «turismo científico». Tal como se explica en el prólogo, los exploradores decidieron demorar su estancia en el promontorio de Humour-point bajo la excusa de visitar una gruta-museo. Tan escueta trama narrativa le sirve a Baroja como pretexto literario para opinar sobre diversos temas (literatura, política, sociedad, ciencia...) y especialmente sobre el humorismo, aludiendo de modo sumárisimo a teóricos como Lipps, Richter, Kant o Bergson, cuyo trabajo sobre la risa no queda bien parado².

Al igual que Pirandello, Baroja refuta la hipótesis de que el humorismo sea un producto exclusivamente sajón o anglo-sajón, o privativo de una raza, tesis mantenida por

¹ (El énfasis es nuestro.) Miguel Sánchez-Ostiz: *Pío Baroja, a escena* (Barcelona: Espasa-Calpe, 2006), p. 482. El texto al que éste se refiere es C. E. de Ory: «El ocaso de los dioses (entrevista a Pío Baroja)», en *Correo literario*, Madrid, 1 de junio de 1950. Puede verse en *Diario de Jerez*, 28 de septiembre de 1991. Para un acercamiento subjetivo a la personalidad literaria y humana del escritor donostiarra, *vid.* M. Sánchez-Ostiz: *Derrotero de Pío Baroja* (Irún: Alberdania, 2000).

² «[Yo] creo que este libro está lleno de fallas y que no resiste a una crítica detenida»; P. Baroja: *La caverna del humorismo*, pp. 36-37.

el filósofo, crítico e historiador francés Hippolyte Taine (1828-1893)³. Por el contrario, el humorismo es un atributo universal tan antiguo como la propia humanidad, lo que no obsta a que se trate de una característica marcadamente individual y únicamente compatible con refinadas sensibilidades, asimismo asociada a los procesos de renovación artística y, por ende, más propia de la Modernidad que de otras épocas⁴. Precisamente, la acentuada individualidad del humorista —nos dice Baroja apoyándose en argumentos humorales-psicológicos o, lo que es lo mismo, hipocrático-galenistas— problematiza el concepto de humorismo en la medida en que habrá tantas formas de humor como humoristas hayan sido en el mungo. Sin embargo, existen ciertos rasgos comunes que lo definen, entre los que tácitamente se incluyen el vaivén emotivo y el principio de ambivalencia entre seriedad y comicidad, sentimentalismo y frialdad, excentricidad y vulgaridad: es el humorismo, por tanto, «un arte de contrastes violentos»⁵.

Anticipándose a Huizinga y a Bajtín, nuestro escritor ya hablaba de la primitiva conexión entre la seriedad litúrgica y la mixtificación burlesca a propósito de la mítica Edad de Oro en que el espíritu humano no estaba aún escindido en esas dos regiones cuasi-antagónicas que son lo serio y lo festivo⁶. Con un reconocible acento pirandelliano y ecos de la teoría estética romántica, concluye Baroja:

Es indudable que, allí donde hay un plano de seriedad, de respetabilidad, hay otro plano de risa y de burla. [...] El humorista salta constantemente de uno a otro y llega a confundir a los dos; de aquí que el humorismo pueda definirse como lo cómico serio, lo trivial trascendental, la risa triste filosófica y cósmica.

Esta mezcla cómico-romántica, cómico-patética, cómico-trágica, da un gusto agridulce, que es el sabor de las obras de humor⁷.

¿Estriba en este *regusto agridulce* el «malhumorismo» de Baroja? ¿Es más acerbo o, por el contrario, más almibarado el retorsabor de este humor? Al hilo de la teoría moderna del humor, el humorismo no se contenta con divertirnos, pues más bien tiende a provocarnos, subvertir nuestra visión del mundo y someter nuestras seguridades a una embarazosa prueba de verdad, incitándonos a la introspección. Para el humorista, nada debe ser respetado; mucho menos las cosas «respetables», investidas de una dignidad

³ «Humour is a species of talent which amuses Germans, Northmen; it suits their mind, as beer suits their palate. For men of another race it is disagreeable; they often find it too harsh and bitter»; Hippolyte Taine: *History of english literature*, Vol. II (Edinburgh: Edmonston & Douglas, 1871), p. 440.

⁴ *Vid. ibid.*, pp. 28-29, 140 y 170-171.

⁵ P. Baroja: *op. cit.*, pp. 39 y 41.

⁶ «En las religiones más antiguas, al lado del rito severo se encuentra la nota bufonesca»; *ibid.*, p. 28.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

afectada, en todo caso emanada del poder (esta característica del humorismo lo opone a la tragedia tradicional). Asimismo, nada es para él del todo irrisorio, pues hasta los elementos aparentemente más modestos o frívolos de la vida cotidiana participan secretamente del fundamento absoluto que, apenas intuido, igualan con lo *Nichtige* tanto lo más elevado como lo más bajo (este rasgo opone el humorismo a la comedia tradicional). Mediante el humor, entreveran misteriosamente lo elevado y lo insignificante, lo finito y lo infinito. El peso de la tradición especulativa del Romanticismo es clara: «El humorismo [...] es la penetración recíproca de lo finito con lo infinito, es el crisol donde se efectúa la transmutación de valores y en donde todo al mismo tiempo es grande y pequeño»⁸.

A la *melancolía* por la pérdida del ideal se suma la suprema esperanza de un ideal reconquistado por la *imaginación*. En ambas hunde sus raíces el humorismo⁹. Por un lado, se desarrolla la conciencia de la desarmonía esencial que nos hace ver «muecas cómicas en lo serio y sombras graves en lo grotesco»¹⁰. Por el otro, emerge la supraconciencia capaz de aprehender más allá de la escisión la unidad universal que domina el caos de la agitada vida interior del poeta: «Para sentirse hondamente humorista [...] hay que sentirse hondamente panteísta y haber bañado el espíritu en el éter de la sustancia única. // El humor es una síntesis, y toda síntesis es optimista»¹¹. No estoy seguro de que la palabra «optimista» sea aquí la adecuada, pero es evidente que, parafraseando la definición schlegeliana de ironía (de la que el vasco toma prestado el concepto de *reflexión* como el instante en que la subjetividad se desdobra y toma conciencia de sí misma), en Baroja la síntesis absoluta del humorismo prevalece sobre las absolutas antítesis: «Otras de las raíces del humorismo es un comienzo de desdoblamiento psicológico que existe en todos los hombres»¹². Pero, según hemos dicho, la desarmonía afectiva que resulta de este desdoblamiento se muestra como tendencia hacia una síntesis lúdica y autotrascendente. Tal es el comportamiento del humor romántico que ofrece a la ironía (de la que deriva) una connotación moral precisa, de modo que su bonhomía lo aparta de la sátira y de la mera ironía retórica, pues en él «no es indispensable el rencor, y sí en cambio la simpatía»¹³. Todo esto incide en la vieja distinción entre un humor pequeño (estado de ánimo transitorio) y el verdadero humor, entendido como concepto general de la vida arraigado en

⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹ «La imaginación y la melancolía son raíces profundas del humorismo»; *ibid.*, p. 159.

¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹¹ *Ibid.*, p. 46. Luego el humor es sintético y sentimental, afirmación que se contradice con esta otra: «el humorismo se inclina a tomar un carácter analítico y científico»; *ibid.*, p. 75.

¹² *Ibid.*, p. 160.

¹³ *Vid. ibid.*, pp. 49 y 73-75.

los sentimientos primigenios de los creadores: «Es el aliento que gobierna el momento decisivo del yo —comenta Gonzalo Cataño— y al que recurre la personalidad cuando se le exige concentración y recogimiento interior. Es típico de los hombres de vida espiritual dominada»¹⁴. Por ello, decía Eduardo Chicharro, a quien —por cierto— Carriedo definió en su Diario como una persona de carácter amigable, equilibrado y transigente, además de *un artista en sentido pleno*: «No risa estólida, no sarcasmo del amargado. Fina ironía que caldea la seriedad de lo grave. Porque lo grave no podrá ser nunca sino lo lógico, lo sesudo. Y el genio precisa de esa gracia de la ironía que le hace bondadoso hacia los demás mortales y gozoso de la obra de Dios»¹⁵.

¹⁴ Gonzalo Cataño: «Prólogo» a Baldomero Sanín Cano: *Crítica y arte* (Medellín: Universidad Externado de Colombia, 2012), p. 17. Este *gran humor* es el que interesó al escritor colombiano Baldomero Sanín Cano (1861-1957) en este trabajo de 1932, a su vez inspirado en la obra *Den store Humor* (1916), del filósofo y teólogo danés Harald Høffding (1843-1931); *vid.* B. Sanín Cano: «El grande humor», *op. cit.*, pp. 209-222.

¹⁵ E. Chicharro: «¿Hasta dónde se contradice Salvador Dalí?», en *Correo Literario*, n° 1, p. 6.

3.1.5. Gómez de la Serna: el *santo patrono* del Postismo

Recordando una vez más a Baroja, «[todo] impulso nuevo en el arte tiene una palpitación de humor. La novedad y el humor mezclan con frecuencia sus fibras»¹. Esta premisa encuentra su más palpable confirmación en la figura literaria de Ramón Gómez de la Serna, cuya admirable e insólita personal fue recibida hostilmente por el Madrid de su época². Fue Ramón el más entusiasta novomaníaco de nuestra literatura, ya que consideró que la novedad constituía el desiderátum estético del poeta moderno y el principio vital que anima toda actividad creativa: «Lo nuevo —decía en el prólogo a *Ismos* (1931)—, en su pureza inicial, en su sorpresa de rasgadura del cielo y del tiempo es para mí esencia de la vida»³. Esta categoría constituye quizá el reactivo más importante de la *estética de la discontinuidad* (erigida por la vanguardia histórica frente a los grandes sistemas tradicionales) de la que el madrileño fue introductor, valedor, impulsor e insigne protagonista. Consecuentemente, el humor, el azar y el juego adquieren en su obra una validez programática precisamente en relación con esta novolatría: a través del *juego de lenguaje*, merced al cual se establecen secretas conexiones entre las palabras, el azar fecunda la *imaginación*, de donde nace el hallazgo sorprendente (casi siempre de carácter humorístico por su alto índice desrealizador)⁴. Como ya advirtiera Cansinos-Asséns en 1919, desde sus inicios literarios Gómez de la Serna se fue despojando del «pesimismo novecentista» para sumergirse «en la corriente del nuevo arte optimista, redimido [de un *pathos* exclusivo] y jocundo» de las vanguardias, especialmente a partir de sus greguerías⁵.

¹ P. Baroja: *op. cit.*, p. 140.

² Cfr. A. Martínez Collado: *La complejidad de lo moderno...*, p. 12; Ioana Zlotescu: «Prólogo» a R. Gómez de la Serna: *El libro mudo (Secretos)* (Madrid: FCE, 1987), pp. 45 *et seq.*; y Rafael Flórez: «Nuestro payaso sociocultural de entreguerras», en *Cuadernos El Público*, nº 33, Centro de Documentación Teatral / Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid, mayo de 1988, pp. 16-17.

³ R. Gómez de la Serna: *Una teoría personal del arte*, p. 13. *Vid. id.*: «Prólogo» a *Ismos*, pp. 14-16; e *id.*: «Reflexiones sobre lo “nuevo”», *op. cit.*, pp. 53-115. Puede consultarse A. Martínez Expósito: «Ramón y lo nuevo», *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna*, pp. 176-194; C. Nicolás: «Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna», en *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1984, pp. 281-297; e *id.*: «Ramón Gómez de la Serna y su obra: lo nuevo en nuestra literatura», *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1988), pp. 9-35.

⁴ «El Arte es juego de los siglos y el último jugar ha sido a quien escamoteaba más la realidad»; R. Gómez de la Serna: «Prólogo» a *Ismos*, p. 17; también puede verse en *id.*: *Una teoría personal del arte*, p. 115. La alegría en la sorpresa es claramente el resorte de las greguerías y, por extensión, de toda su obra; cfr. Gaspar Gómez de la Serna: «Orbe ramoniano», *Enterrramones y otros ensayos* (Madrid: Editora Nacional, 1969), p. 91; ap. C. Nicolás: «Humorismo», *Ramón y la greguería...*, p. 117.

⁵ Añade Cansinos-Asséns que «el tono general de su verbo [...] es de un optimismo animoso que acepta todas las representaciones de la vida como otros tantos prodigios de una fiesta *féérique*, y otros tantos trucos

A este propósito, el madrileño ejerció en los postistas un influjo directo que convergía con la poética imagológica de la vanguardia y especialmente del movimiento surrealista, hacia el que Ramón mostró un vivo interés⁶. Así pues, no es de extrañar que Eduardo Chicharro ponderase a Gómez de la Serna como «el único español de su tiempo que supo decir algo nuevo»⁷.

La obra de don Ramón comprende aquellos dos rostros de la Jano espiritual que definen la Modernidad estética: el más visible, directamente vinculado a la Vanguardia histórica del XX, es el que surge «de la alegría por constituir la novedad del mundo»; el otro, arraigado en el espíritu del Romanticismo decimonónico, es aquel que provoca «la nostalgia de lo imposible»⁸. En esta nostalgia se cifra la necesidad de manumitir el lenguaje de sus ataduras lógico-semánticas, pero no para representar de otro modo la realidad, convirtiéndose en un nuevo soporte de la experiencia, sino para hacer del lenguaje mismo pura realidad vivida, experiencia emancipadora. Si aceptamos la premisa postista según la cual la palabra es anterior al pensamiento, de modo que uno de los cometidos de la poesía estriba en devolverla a su primitiva función mágica (que ya no se atiene a los designios de la comunicación ordinaria), es decir, si la palabra encarna el principal instrumento de conjuro de que dispone el poeta para transformar la realidad, entonces los juegos rítmico-sonoros del significante, estrechamente ligados a los procesos de simbolización, deben prevalecer sobre la dimensión lógica de las relaciones designativas acordes a un fin interesado, dando entonces lugar a una nueva *gnosis expresiva* que los postistas conjugaron con el carnaval lingüístico del humor ramonista⁹. De tal modo escribió Gómez de la Serna en un texto de 1911: «La palabra es un fenómeno como el de la electricidad, resumada por todo y viva, con una vida expandida y corriente,

de un juego magnífico y sorprendente»; *vid.* R. Cansinos-Asséns: «El arte nuevo» (1919), en P. Ilie (ed.): *Documents of the spanish vanguard*, pp. 165 y 168.

⁶ Remito al documentado artículo de L.-A. Laget: «À la croisée des *ismos* : ramonismo et surréalisme, un exemple de métissage culturel ?», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n° 38, 2 (2008), pp. 39-58. Asimismo, *cfr.* J. M. Bonet: «Ramón y los objetos y el Surrealismo», en J. M. Bonet & E. Guigon (comisarios): *El objeto surrealista en España*, catálogo de la Exposición celebrada en el Museo de Teruel [27 septiembre-28 de octubre] (Teruel: Diputación Provincial de Teruel / Fundación Caixa Barcelona, 1990), pp. 25-32. *Vid. supra* «2.2.7.3. Principio de novedad».

⁷ E. Chicharro & S. Sernesi: «¿Dónde está la estética?», en *El Español*, n° 194, Madrid, 13 de julio de 1946, p. 9.

⁸ A. Martínez Collado: *op. cit.*, p. 11.

⁹ *Vid. supra* «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna». De hecho, es muy probable que la risa, nacida a la vez que nuestra facultad de lenguaje oral, tuviera gran incidencia en el desarrollo cognitivo y socioafectivo del ser humano. Según el neurocientífico estadounidense Robert R. Provine, ambas propiedades específicamente humanas surgieron cuando la bipedestación liberó el tórax de su primitiva función de soporte en la locomoción cuadrúpeda, lo que permitió a nuestra especie un control flexible de la respiración; *vid.* Robert R. Provine: «Laughing, tickling, and the evolution of speech and self», en *Current Directions in Psychological Science*, Vol. 13, n° 6, 2004, pp. 215-218.

pintoresca y diferenciada en sus fenómenos, pero identificada como fuerza viva y terrenal»¹⁰. Siguiendo la terminología romántico heredada del Idealismo filosófico, la concepción ramonista de la palabra como potencia de vida supone la intuición —a través del sentimiento— de una esfera absoluta de la existencia (el *sólo-ser*) en que el *ser* y el *no-ser* dejarían de oponerse. Novalis escribió en sus estudios fichteanos: «Si tuviera que existir una esfera superior, ésta sería la esfera entre el ser y el no-ser — el oscilar entre ambas — Algo inefable, y aquí tenemos el *concepto de vida*»¹¹. Pero no sólo el concepto de vida, sino también el del humor¹². Este algo indecible (*unaussprechlich*) coincidiría con la esfera emotiva y vital que Gómez de la Serna postuló en «Las palabras y lo indecible» (1936), donde se exaltaban las infinitas posibilidades combinatorias del significante dependiendo del modo en que la sugestión sonora induce al desencadenamiento lúdico-verbal, por fin libre de toda pertinencia lógico-semántica:

Funámbulas falenas.
Ebúrneas auras.
Perinclitó lo perínclito.
Mirobolante y pulquérrimo.
Lucihembra desnuda.
Fanfarrias muertas.
Hontanar de goces.
Enlabiador miraje¹³.

La importancia de Gómez de la Serna como precursor de la euritmia postista atañe también al humor y a la concepción lúdica del lenguaje; razón por la que Jaume Pont no dudan en valorarlo incluso por encima de las principales vanguardias europeas¹⁴. En lo que concierne al Postismo, resulta fácil distinguir ciertos destellos greguerescos en el manifiesto de 1945: «Nosotros hacemos Postismo [...] como el hombre que se enreda en

¹⁰ R. Gómez de la Serna: «Palabras en la rueca» (1911), en *Una teoría personal del arte*, p. 121.

¹¹ Novalis: *Estudios sobre Fichte*..., p. 36.

¹² Decía Fr. Schlegel que el humor, cuya auténtica esencia es la reflexión, concierne tanto al ser como al no-ser: «De ahí su afinidad con la elegía y con todo lo que es trascendental; de ahí, también, su orgullo y su inclinación hacia la mística propia del ingenio [*Mystik des Witzes*]. [...] lo que más le gusta es mecerse sobre las olas ligeras y claras de las rapsodias de la filosofía o la poesía»; Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 133. Véase el original en Fr. Strack & M. Eicheldinger (eds.): *Fragmente der Frühromantik*, p. 56.

¹³ R. Gómez de la Serna: «Las palabras y lo indecible» (1936), en *op. cit.*, p. 186. *Vid. ibid.*, pp. 184-200.

¹⁴ Cfr. J. Pont: *El Postismo*..., cit. 19 a pie de pp. 229-230; *id.*: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 82; *id.*: «Ludomanía postista», en G. Morelli (ed.): *Ludus*..., p. 442; e *id.*: «El juego y el humor postistas», en *Ínsula*, p. 12.

¹⁴ *Vid.* A. Martínez Collado: *La complejidad de lo moderno*..., p. 12; Julio López: «Carlos Edmundo de Ory, uno y vario», en *Ínsula*, n° 402, Madrid, mayo de 1980, p. 3; M. T. Hernández: «Un último intento de vanguardismo español: el Postismo», en *Analecta Malacitana*, p. 160; A. Fernández Molina: «Notas en torno del pionero Postismo», en AA. VV.: *Ciudad de Ceniza*..., p. 86; y L. A. de Villena: «El postismo en los tiempos de Venecia», en *Barcarola*, n° 50, p. 234.

un violín en sus ratos de ocio, y no por eso dejará de acudir a su oficina a tocar el piano en la máquina de escribir»¹⁵. Pero no siempre los postistas reconocieron abiertamente tan significativo magisterio. Así por ejemplo, un año antes, el propio Chicharro arremetió contra el primer pontífice del vanguardismo español nada menos que reprochándole su «nefasta» influencia en la poesía contemporánea:

Ese payaso y volatinero de las bellas letras, Ramón G. de la Serna, ha encontrado la manera de resucitar una fórmula, ya conocida, pero, ¡qué diantre!, después de todo lanzada por él al mundo y que ha tenido la virtud de filtrarse en el cuerpo de la poesía cambiando en greguería lo que antes era la imagen¹⁶.

Sentida a la vez como una inspiración y como una amenaza, la recia personalidad literaria de Gómez de la Serna, a quien perteneció el mérito de ser uno de los cuatro extranjeros admitidos en la Academia Francesa del Humor (junto al insigne cineasta inglés Charles Chaplin y a los escritores italianos Pitigrilli y Massimo Bontempelli), favoreció en los postistas el desarrollo de aquella *ansiedad de la influencia* de la que nos habla Harold Bloom; una ansiedad que estaban obligados a vencer, so riesgo de quedarse relegados a una existencia meramente epigonal¹⁷. Es cierto que la metáfora gregueresca resultaba más previsible que la imagen surrealista, eximida de la mínima adecuación traslógica que los diversos mecanismos de desplazamiento de sentido activados por la greguería exige. En este orden de consideraciones, Chicharro señalaba «la pobreza de la metáfora serniana», más evocadora que sorprendente, a diferencia del cortocircuito imaginístico del Surrealismo, así como de las dadaístas palabras en libertad¹⁸. No obstante, no tardaron mucho los postistas en admitir el valor estético que importaba el célebre género ramonista, llamado a concretar la metáfora moderna cultivada por Rubén Darío¹⁹. Años más tarde, Carlos Edmundo de Ory ensalzó la figura del madrileño identificándola con «lo mejor de la literatura libre en España»:

¡Un gran tipo Ramón! Un coleccionista de vanguardias que «estaba pasado de moda de una manera encantadora que provocaba la emoción», como escribió de

¹⁵ E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 287.

¹⁶ *Id.*: «Poetas, poetas, poetas, ¡qué seres tan extraños!», en *La Estafeta Literaria*, nº 14, p. 7.

¹⁷ *Vid.* Harold Bloom: *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía* (Madrid: Trotta, 2009).

¹⁸ *Vid.* E. Chicharro: «Carlos Edmundo a machamartillo», en J. Pont: *El Postismo...*, p. 447. También Bodini, en su clásico estudio sobre los surrealistas españoles, a pesar de ver cierta analogía formal entre los juegos ultracatacrésicos surrealistas y el animismo gregueresco de Gómez de la Serna, distingue claramente entre el automatismo desrealizador de los primeros y el *ingenio* (concepto que actualiza la acción de la voluntad) desplegado por el español; *vid.* V. Bodini: *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ E. Chicharro & C. E. de Ory: «El ciempiés de la poesía...» (1946), en *La Estafeta Literaria*, p. 40.

él Youki Desnos [esposa del poeta surrealista Robert Desnos]. Ramón, él hubiera saludado el postismo sin duda alguna. Lo hubiera saludado por encima o por debajo de su ramonismo. Ya en la selección que hizo de sus GREGUERÍAS (1910-1960), en la Colección Austral, pude ver que me saluda personalmente en la página 41 al pasar revista a sus corifeos: «Son buenas las de Edmundo de Ory: “El silbido es el esqueleto de la palabra”, [etc.]»²⁰.

En uno de sus *aerolitos* puede leerse: «GALLINA postista: pone huevos de porcelana China (*Homenaje a Ramón*)»²¹. Por su estilo igualmente gregueresco, son dignas de mención muchas de las experimentaciones verbales de Ory (principalmente paronomasias y calembures: «Serafín serafín será tu fin»²²), así como no pocos juegos conceptuales («Pones puertas al desierto/ pantalones al espíritu»²³) y metáforas greguerescas («pararrayos de oraciones/ el ciprés»²⁴) diseminadas en su obra. Pero es en lo que se refiere al humorismo integral de Ramón donde observamos la feliz coincidencia de humor *in writing* y humor *in character*, según la distinción que estableciera el filósofo y escritor escocés Henry Home (1696-1782) allá por el primer cuarto del siglo XVIII, ello lo cual servirá de modelo estético y vital a los postistas²⁵.

3.1.5.1. Ramón y la genial ironía divina

César Nicolás ha señalado a propósito de la greguería la presencia de «instantes de *spleen* ultrarromántico que engendran la paradoja, ese reverso de una idea, y la caricatura de alto

²⁰ C. E. de Ory: «Historia del postismo», *Poesía (1945-1969)*, p. 267-268. Vid. R. Gómez de la Serna: «Prólogo», *Greguerías*, p. 79.

²¹ C. E. de Ory: *Aerolitos*, p. 87.

²² *Id.*: «Botija para André Breton», *Metanoia*, p. 223.

²³ *Id.*: «España mística», *op. cit.*, p. 228.

²⁴ *Ibid.*, p. 228.

²⁵ «Humour in writing is very different from humour in character. When an author insists upon ludicrous subjects with a professed purpose to make his readers laugh, he may be styled *a ludicrous writer*; but is scarce entitled to be styled *a writer of humour*. This quality belongs to an author, who, affecting to be grave and serious, paints his objects in such colours as to provoke mirth and laughter. A writer that is really an humorist in character, does this without design: if not, he must affect the character in order to succeed. Swift and Fontaine were humorists in character, and their writings are full of humour. Addison was not an humorist in character; and yet in his prose writings a most delicate and refined humour prevails. Arbuthnot exceeds them all in drollery and humorous painting; which shews a great genius, because, if I am not misinformed, he had nothing of that peculiarity in his character»; Henry Home: «Chapter XII. Ridicule», *Elements of criticism*, Vol. I (Edinburgh: Bell & Bradfute [etc.], 1817), p. 332.

trasfondo humorístico»²⁶. Para nosotros resulta evidente que el gran polinizador de las floraciones greguerescas no es otro que ese rizoma de la Modernidad al que llamamos *ironía romántica*. Pero, ¿qué aspectos de su obra compromete este fenómeno germinal de la sensibilidad creativa, levadura del genio y resorte de una subjetividad regente y transformadora? Partiendo de la singular personalidad de nuestro autor (de la que él mismo hizo irónico culto), encuentro que dicha obra y especialmente su producción gregueresca se sitúan en el centro de la cuestión estética que preocupaba a Hegel y a la posterior crítica parahegeliana: el humor subjetivo como disolución del arte moderno.

A tenor de ciertos detalles de su biografía, el madrileño encarna un claro ejemplo de aquella poetización de la propia existencia y de aquella proyección de la propia subjetividad en la vida que, según una perfecta sincronía entre *modus dicendi* y *modus vivendi*, nos recuerda la bufonería trascendental del ironista: conferencias pronunciadas en un circo (bien a lomos de un elefante o subido a un trapecio), recepciones en una camilla de hospital, acumulación de objetos extraños con que decorar su estudio, etc. Desde el punto de vista estrictamente literario, sus greguerías podrían antojársenos caprichosas ocurrencias de una subjetividad totalmente arbitraria para la que los objetos son meros desencadenantes que, lejos de importar una profunda palpitación del espíritu del poeta, únicamente sirven a su vanidoso impulso de exhibir un ingenio inflacionado, rompiendo así la unidad de significación y forma que Hegel ponderaba como exigencia primera de toda obra verdaderamente artística. Ciertamente, en el estilo del madrileño prevalecen la desmesura sobre la contención, la inspiración a borbotones sobre la corrección compositiva, la imaginación espontánea sobre la depuración formal. En referencia a esta *locuacidad sin freno*, Luis Cernuda nos habla del aire disperso y precipitado que presenta su muy prolífica obra: «precipitación que le fuerza a seguir adelante sin detenerse a reflexionar en lo que tenía que decir; dispersión que le lleva a acumular frases, diluyendo o perdiendo éstas su significado»²⁷. Luego el supuesto humor subjetivo de las greguerías impediría al sujeto alcanzar, mediante una verdadera contemplación estética, la proyección simpática de sus sentimientos en el objeto de la representación (*Einfühlung*).

²⁶ C. Nicolás: *op. cit.*, p. 120. En Schlegel, la ironía se identifica con la «forma [esencia] de la paradoja», mientras que la caricatura se define por «una combinación pasiva de lo ingenuo y lo grotesco. El poeta puede servirse de ella tanto de un modo trágico como cómico»; *vid.* Fr. Schlegel: *op. cit.*, pp. 36 y 168, respectivamente.

²⁷ L. Cernuda: *Estudios sobre poesía...*, p. 131.

Ciertamente, a menudo Gómez de la Serna parece abandonarse a «la casualidad de sus ocurrencias y bromas, que se acumulan sin conexión, enlazando lo más heterogéneo»²⁸, y es entonces cuando la greguería, bajo el riesgo de quedar reducida a mera fórmula estereotipada, podría perder su honda palpitación anímica. Así sucede que «pronto nos cansamos de tal salmodia repetida, aunque sea con nuevos matices»²⁹. Para ilustrarlo, escojamos al azar algunos ejemplos: «La palmera es el monumento al cohete»; «Los ciclistas no saben lo frágil que es la base del cráneo»; «Ponerse los calcetines al revés es ir hacia atrás en vez de ir hacia adelante»; «Lo más maravilloso de la espiga es lo bien hecha que tiene la trenza»; «El gorro del cocinero es el gran merengue simbólico»; «El huevo frito es una ola en miniatura; una ola con yema»... Pudiera darse el caso de percibirse un uso excesivo de los recursos cómico-ingeniosos que, lejos de cumplir el efecto deseado, generan cierto hartazgo en el lector. Esta suerte de sobreexplotación cómica difícilmente habría de justificarse al margen de las supuestas propiedades terapéuticas que también el poeta y ensayista Friedrich Georg Jünger (1898-1977) concedía al humor. Para este autor alemán, es precisamente la naturaleza atemperante y conciliadora del humor la que siempre hace posible «un abuso de los medios cómicos»³⁰. Curiosamente, don Ramón definía la greguería como «esa fórmula espiritual, que tranquiliza, que atempera, que cumple una necesidad respiratoria y gozosa del espíritu»³¹. La cuestión, pues, quizá resida en la dosis oportuna: al igual que la poesía y otros géneros mínimos (epigrama, aforismo, eslogan, parábola, refrán, chiste...), las greguerías han de ser ingeridas sin avidez ni premura. Fue en el año 1910, según cuenta el madrileño, cuando para eludir el demonio del escepticismo y del cansancio se decidió a mezclar todos los ingredientes de su laboratorio, «surgiendo de su precipitado, depuración y disolución radical, la greguería»³². Siguiendo con la metáfora espirituosa, antes es preciso destilar el mundo, es decir, separar las diversas sustancias sólidas y líquidas (las cosas y sus representaciones), previamente llevadas por la emoción a su punto de ebullición en los alambiques de la inteligencia poética: sólo después podrá realizarse la extraordinaria mezcla de esa química espiritual cuyo alcohol no es otro que el humor. En dosis adecuadas, este alcohol consituye un potente antídoto contra la coerción de la realidad, pero en cantidades elevadas es un peligroso tóxico que enajena el ánimo y malogra la ebriedad convirtiéndola en vulgar borrachera. La borrachera de

²⁸ G. W. Fr. Hegel: «El humor subjetivo», *Estética*, Vol. II, p. 166.

²⁹ *Id.*: «El final de la forma romántica del arte», *op. cit.*, p. 174.

³⁰ Ap. Celestino Fernández de la Vega: *O segredo do humor* (La Coruña: La Voz de Galicia, 2002), p. 49 (la traducción del gallego es mía).

³¹ R. Gómez de la Serna: *op. cit.*, p. 39.

³² *Ibid.*

subjetividad, en cuanto que aberración de los procesos intelectualistas y en cuanto que una de las manifestaciones de la sumisión espiritual del hombre a sus instintos, precipita lo cómico bajo (el falso y pequeño humor), muy a diferencia de la ebriedad (lo cómico quintaesenciado, lúcido y exaltante), equivalente al gran humor que Höffding juzgaba debía ser «una organización afectiva, ahincadamente personal, que sólo puede vivir con la libertad y para la libertad»³³.

Nada grandioso queda en la greguería sin aquella fortaleza de ánimos que hace de la comicidad una verdadera *Weltanschauung*, una visión del mundo y una actitud profunda ante la vida³⁴. Pero del mismo modo que el de Stuttgart concedió al género epigramático griego la salvedad de haber alcanzado la unidad de sujeto-objeto en cuanto que esferidad perfeccionada por la implicación mutua de los términos de la relación estética, nos es también posible percibir en muchas de las greguerías originales de don Ramón —cito a partir de aquí a Hegel— «un *subjetivo* movimiento ingenioso de la fantasía y del corazón, una ocurrencia, que, sin embargo, no es meramente casual y arbitraria, sino que constituye un movimiento interno del espíritu»³⁵. No en vano, en las greguerías suele dominar un aspecto fundamental: la emoción (*e-motio*) en cuanto que movimiento del ánimo en su libre adecuación a la naturaleza. De entre los innumerables ejemplos que celebramos: «Si vais a la felicidad llevad sombrilla»; «El látigo traza en el aire la rúbrica del tirano»; «El árbol busca un corazón bajo tierra con las manos crispadas de sus raíces»; «En el desengaño hasta las luces de las estrellas hieren el corazón»... Aquí sí encontramos aquella *fortaleza de ánimos* por la que un *alma rica* (no aquella *hermosa alma muriendo de hastío* que, aun injustamente, el filósofo de Stüttgart reprochó a los románticos) puede penetrar «enteramente en los estados, situaciones, etc., se demoren allí y con ello hagan del objeto algo nuevo, bello, valioso en sí»³⁶. Citando al propio Gómez de la Serna, la actividad gregueresca consiste precisamente en hacer surgir del saco mágico de la subjetividad, mas de un modo objetivo, «[lo] que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas»³⁷. De hecho, si algo caracteriza el humor de la metáfora gregueresca es su *instantaneísmo* y su *concreción*: «Yo sólo he logrado —añade el madrileño— que

³³ Vid. M. Victoria: «El humorismo», *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, pp. 156 y 159.

³⁴ Cfr., entre otros, María del Carmen Serrano: *El humor en las greguerías de Ramón. Recursos lingüísticos* (Valladolid: Univ. de Valladolid, 1991), p. 39; y C. Nicolás: *op. cit.*, pp. 108-113.

³⁵ G. W. Fr. Hegel: *op. cit.*, p. 173.

³⁶ *Ibid.*, p. 174.

³⁷ R. Gómez de la Serna: «Prólogo», *op. cit.*, p. 40. A este respecto, García-Nieto Onrubia habla de la *humanización de las cosas* que acomete el humor ramonista paralelamente a la cosificación del mundo; vid. María Luisa García-Nieto Onrubia: «La concepción del humor en Ramón Gómez de la Serna», en *Studia Philologica Salmanticensia*, nº 3, Salamanca, 1979, p. 116. Vid. *supra* «2.2.9. Hacia una nueva objetividad».

suba el valor de las cosas, que sea señalado lo que las cosas significan en la acción y que sobre lo descriptivo triunfe lo psicológico de las cosas»; «[trato] de volver a marcar todas las cosas y todos los sentimientos, con interés, y al mismo tiempo con modestia y con amor»³⁸. ¿Y no es el *amor*, según Freud, la expresión más elevada de las catexias?³⁹

En el apartado correspondiente de nuestra investigación describimos los principales atributos que la poesía moderna habría tomado del pensamiento mágico primitivo, entre los que destacamos fundamentalmente el *animismo* y la *analogía*⁴⁰. También de índole animista y analógica, la mayor parte de las greguerías ofrece la concepción de un universo poético en que *realidad exterior* y *realidad interior* regresan —como en los sagrados juegos de la infancia del mundo— a su indistinción originaria: «otra vez el mundo primitivo, elemental, viendo cada cosa con su alma y, por lo tanto, llenando de dignidad casi religiosa el universo»⁴¹. Proyectada sobre cualquier fenómeno de la naturaleza o sobre los más insignificantes objetos cotidianos (muchas veces obedeciendo a una descomposición infinitesimal de la vida moderna), la subjetividad exaltada de Ramón tiende a dotar la realidad de una gran carga anímica, dignificándola a través de una mirada profunda y nueva: «[las] espigas hacen cosquillas al viento», «[las] violetas ocultas y lejanas nos hablan por el teléfono de su perfume», «[el] gallo de la veleta picotea el maíz de las estrellas»... Como si de tales artefactos hablara Hegel, citado por André Breton:

Esas imágenes sacadas de la naturaleza, aun cuando sean inadecuadas para expresar el pensamiento, pueden estar dotadas de profundos sentimientos, de una intuición especialmente rica, o *de una gracia de combinación humorística*; y esta tendencia puede desarrollarse hasta el punto de incitar constantemente a la poesía a llevar a cabo *invenciones siempre nuevas*⁴².

Conectando con las citas iniciales del presente apartado, la greguería es definida por Ramón como «la amiba [ameba] de lo nuevo»⁴³. Pero la novedad de las imágenes metafóricas greguerescas no puede ser pensada sin la constante de un humor preñado de

³⁸ R. Gómez de la Serna: *op. cit.*, pp. 66 y 46, respectivamente.

³⁹ Vid. S. Freud: «El humor», *Obras completas*, Tomo VIII, p. 2999.

⁴⁰ Vid. *supra* «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna».

⁴¹ Vid. José Camón Aznar: *Gómez de la Serna en sus obras* (Madrid: Espasa-Calpe, 1972), p. 260. Este aspecto tampoco pasó desapercibido a Umbral, para quien la greguería «no es sino un animismo, un pensamiento primitivo, poético, que atribuye autonomía a las cosas y las emociones, las dota de ánima particular»; Fco. Umbral: *Los ángeles custodios* (Barcelona: Destino, 1981), p. 185. Véase también C. Nicolás: «Animismo», *Ramón y la greguería...*, pp. 99-103. Asimismo, *vid. id.*: «Analogía o equivalencia», *op. cit.*, pp. 94-97.

⁴² (Los subrayados son míos.) Ap. A. Breton: «Situación surrealista del objeto», *Manifestos...*, p. 195. Puede verse la cita en la edición francesa de Charles Bédard (1807-1898); *vid.* G. W. F. Hegel: «De l'image poétique», *La poétique*, Tomo I (Paris: Veuve Joubert, 1855), p. 51.

⁴³ R. Gómez de la Serna: «Prólogo» a *Greguerías*, p. 61.

optimismo voluntario, es decir, autoconsciente y, por lo tanto, irónico y antisentimental: «la greguería es revolución serena y optimista del pensamiento»⁴⁴. Por más que el humorismo del que parte sea «un humorismo que descansa sobre las cosas o que convierte a las personas en cosas, humorismo en que [el autor se ha] refugiado al ver que los seres son máquinas de ambición y traición y las cosas son lo único bueno de la vida», resulta que «la esperanza, la ilusión, la fe en el vivir, el buen humor» son las *grapas* que nos mantienen unidas a la vida: «No perdamos las grapas porque nos desmoronaremos»⁴⁵. Dicho optimismo por el que Gómez de la Serna trasciende la deshumanización-cosificación del mundo, optimismo basado en la cultivada propensión del poeta a ver las cosas en su dimensión más sorprendente y gozosa, a menudo se materializa en las *analogías ascendentes* propias del humorismo, que contrastan con las *analogías descendentes* de lo cómico burlesco. El modelo de este tipo de analogías se corresponde con el ejemplo que el líder del Surrealismo citaba en una de sus obras con relación al gran maestro del haikú Matsuo Bashō (1644-1694) y que el propio Gómez de la Serna transcribió en el prólogo a sus greguerías: «Por la gracia de Buda, Basho modificó un día, con ingenio, un *haikai* cruel, compuesto por su humorístico discípulo Kikakon. Este decía: “una libélula roja —arrancadle las alas— una guindilla”. Basho sustituyó: “una guindilla —ponedle alas— una libélula”»⁴⁶. En el primer caso, la metáfora *libélula-roja=pimiento-con-alas* encarna una analogía descendente, mientras que en la metáfora *pimiento-con-alas=libélula-roja* se asienta en una analogía ascendente. Desde el punto de vista tropológico, toda imagen poética comporta la identidad de los dos términos de la relación metafórica en un tercer término que ha de contenerlos, mas sin que éstos pierdan su carácter concreto⁴⁷. En el haikú de Basho, el término «libélula» (segundo término, que funciona como *foro* o imaginado) vendría a asimilar el término primero de la relación («pimiento», que hace las veces de *tema* o comparado), de modo que ambas realidades concretas quedan integradas en la realidad sintética del tercer elemento («libélula roja»). Por el contrario, en el haikú de Kikakon los términos concretos permanecen hostiles entre

⁴⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁵ *Id.*: *Automoribundia*, pp. 658 y 660. En 1929, Díaz-Plaja llamaba la atención sobre la carencia absoluta de fondos sentimentales en el humorismo de Ramón; *vid.* G. Díaz-Plaja: «Los sentidos del humorismo», en *Vanguardismo y protesta* (Barcelona: Libros de la Frontera, 1975), p. 200. En este mismo sentido se pronunciaba Guillermo de Torre: «Esta falta de pathos expreso, junto a la parquedad de trazos estilísticos, es lo que distingue a la greguería del humorismo clásico, lo que la hace tan mordiente y, en ocasiones, tan poco simpática, con esa antipatía de las indiscretas caricaturas»; *ap.* C. Nicolás: «Humorismo», *op. cit.*, p. 112.

⁴⁶ R. Gómez de la Serna: «Prólogo» a *op. cit.*, p. 44. Véase la transcripción francesa en A. Breton: «Signe ascendant», *La Clé des champs*, p. 178.

⁴⁷ *Vid. supra* «2.2.1. La vanguardia hispánica peninsular: Ultraísmo y Creacionismo».

sí, de tal manera que la irreductibilidad entre ambos determina el estallido cómico de la analogía a partir del desequilibrio existente en el seno de la comparación, dado que el primer término aparece doblemente modificado y doblemente marcado (libélula: + roja / + sin alas), mientras que el segundo aparece como término no marcado (pimiento: – alas / Ø rojo; esto último en tanto que se le presupone la cualidad de rojez). Se trata, en definitiva, de una imagen imperfecta y degradante: *imperfecta* porque le falta el término sintético que debiera estar llamado a trascender el símil inicial; *degradante* en tanto que el tema o comparado impone una representación cruel (a esta libélula se le han amputado las alas), apenas sustituida por un foro o imaginado que superpone lo estático terrestre al dinamismo de lo vivo y a la belleza de lo aéreo. Esta analogía descendente es la más apropiada para la expresión de la comicidad en que se cumple el comportamiento psíquico apuntado por Freud:

no derivamos el placer cómico producido por la metáfora del contraste de los dos términos comparados, sino de la diferencia existente entre los dos gastos de abstracción correspondientes uno a cada uno de dichos términos. Aquello que por su calidad de extraño, abstracto o intelectualmente elevado nos resulta difícil de comprender, lo aproximamos a nuestra inteligencia afirmándolo coincidente con algo trivial y bajo que nos es familiar y para cuya representación no precisamos de gasto de abstracción ninguno. Resulta, pues, que la comicidad de la comparación se reduce a un caso de degradación⁴⁸.

Pero la solución humorista del maestro Basho convierte en poesía lo que para su discípulo era un simple chiste. La analogía ascendente del humor no sólo carece de la contrapartida displicente de lo cómico (desencantamiento del Cosmos, apatía, des-ilusión), sino que además, por sus cualidades sublimatorias y armonizantes, es generadora de un especial gozo que impulsa la vida psíquica y restituye al hombre un estado primitivo de felicidad que lo perfecciona moralmente. A este respecto decía Breton, citado una vez más por de la Serna, quien asumirá como propio este principio y lo aplicará a su arte gregueresco:

La imagen analógica se sitúa entre dos realidades en presencia en un sentido determinado, *que en modo alguno es reversible*. De la primera de estas realidades a la segunda, la imagen analógica señala una tensión vital vuelta en la medida de

⁴⁸ S. Freud: *El chiste...*, p. 214.

lo posible hasta la salud, el placer, la quietud, la gracia plena, los hábitos admitidos. (Por enemigos mortales tiene a lo despectivo y a lo depresivo)⁴⁹.

Una lectura de las greguerías ramonistas pronto nos demuestra el optimismo lúdico de aquella jovialidad intrascendente que, sin embargo, muestra toda la seriedad de ese juego superior que es la vida, cuya sustancia mínima es lo trivial dignificado poéticamente, sin degradaciones parciales ni humillaciones desconsoladoras. Así sucede en la siguiente greguería, en la que, podríamos decir, la libélula de Basho se convierte en un alegre símbolo nupcial: «Las libélulas llevan en vez de alas velos de novia»⁵⁰. Por tanto, el género gregueresco, como en general toda la producción literaria de Gómez de la Serna, son fruto no de una complacencia morbosa con las contradicciones de un mundo apto para la degradación cómica, sino de un talante comprensivo y benévolo que se deleita en la contemplación vitalista de un mundo rico en contrastes, exaltándolo con la potencia dignificadora de un «humor» elevado a la categoría de *humorismo*.

3.1.5.2. *El humorismo en don Ramón*

Tradicionalmente en España, la pulsión trágica viene dominando sobre el sentimiento humorístico; la ceñuda introspección, sobre la hilaridad de los juegos intrascendentes; la gravedad escatológica, sobre la desenvuelta sensualidad de un pensamiento dichoso. Epítome de la seriedad catedrática y del moralismo severo de nuestro carácter, el *malhumorismo* de Unamuno sólo puede comprenderse en relación con el *sentimiento trágico de la vida* que rezuma toda su personalidad literaria⁵¹. En el temperamento español, la tragicidad angustiosa, violenta y descarnada, junto a su opuesto coincidente, la resignación estoica en cuanto que acatamiento del *fatum* (pues pesimismo y fatalismo son caras de una misma moneda), marcan una tendencia que se vislumbra ya desde el antiguo senequismo hasta la metafísica unamuniana, desde la negritud goyesca hasta el crudo

⁴⁹ Ap. R. Gómez de la Serna: «Prólogo» a *Greguerías*, p. 44. Puede leerse el original francés en A. Breton: *op. cit.*, p. 177.

⁵⁰ R. Gómez de la Serna: *op. cit.*, p. 140.

⁵¹ El escritor e hispanista francés Jean Cassou (1897-1986), traductor de *Niebla* (1914), la bautizó con los elocuentes apelativos de «bufonada dolorosa», «algo lúgubre» o «novela malhumorística»; *cfr.* Manuel García Blanco: «Introducción» a M. de Unamuno: *Obras completas*, Tomo II, p. 22. Aunque ya hemos señalado que este malhumorismo coexiste en la obra del bilbaíno con una verdadera ironía humorística, especialmente visible en *Amor y pedagogía* (1902).

horror del *Guernica*, desde la serenidad manriqueña hasta la redención del lascivo y sacrílego don Juan (cuyo «justo» castigo supone el restablecimiento de la ley divina como moralidad sancionadora). Acaso el humor español suele identificarse antes con la caricatura de los amores celestinescos, con la acritud sarcástica de la poesía quevediana, con el escepticismo de la picaresca, con la desesperación satírica de un Larra o con la bufonería grotesca de un Valle-Inclán, que con el humorismo cervantino de *El Quijote* o con la jovialidad lúdica de Gómez de la Serna⁵². Igual que sucede al temperamento alemán, es paradigmática nuestra resistencia moral a los juegos de inversión del humor. Ello se deduce a tenor de las palabras del crítico germano-español Juan Nicolás Böhl de Faber (1770-1836): «Cuando el peligro se envuelve en risa y fiesta, como en *Candide*, *Les bijoux indiscrets*, *Le sophia*, *Les liaisons dangereuses*, y otras mil novelas que la decencia no permite nombrar, [...] el contagio es más de temer, y los vicios son más contagiosos que el suicidio»⁵³. He aquí la clave de nuestro germanismo involuntario. Conducidos por el prestigio de lo serio, proliferan en nuestro país artistas que se dedican —como alguna vez escribió Savinio—, «con un celo y una perseverancia dignos de mejor causa, a la representación y a la expresión del dolor, convencidos de que de esta manera hacen obra “profunda”»⁵⁴.

En el lado diametralmente opuesto a esta seriedad acartonada, a este hieratismo de sacristía o de academia, se sitúa quien probablemente sea el más antiamarguista de nuestros literatos: «He luchado —y sigo luchando— con el doctorismo mediocre y sobre todo con los seriecistas que apoyan el doctorismo y que son los seres más deleznable del mundo»⁵⁵. Esta determinación lo lleva al punto de reconocer irónicamente su disconformidad con respecto al apelativo de humorista: «No. No practico el humorismo. [...] La sociedad me hizo humorista. Al principio acepté este título a regañadientes. Después me he visto forzado a figurar dentro de ese marco que es como uno de esos

⁵² Cfr. C. Vallejo: *El romanticismo en la poesía castellana* (Buenos Aires: Leviatán, 1999), p. 32; Enrique Jardiel Poncela: *Tres comedias con un solo ensayo* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1999), pp. 67-68; Wenceslao Fernández Flórez: *El humor en la literatura española* (Madrid: R.A.E., 1945), pp. 19-22; J. Goyanes Capdevila: *Del sentimiento cómico...*, pp. 5-6; José Antonio Pérez-Rioja: *El humorismo* (Barcelona: Salvat, 1942), pp. 64-65; Néstor Luján: «El humor en España», *El humorismo* (Barcelona: Salvat, 1975), pp. 91-92; P. Ilie: *Los surrealistas españoles*, p. 282; e incluso I. Kant: «Sobre los caracteres nacionales (1) en cuanto descansan en la diferente sensibilidad para lo sublime y lo bello», *Lo bello y lo sublime*, pp. 65 *et seq.*

⁵³ Vid. N. Böhl de Faber: *Sobre el teatro español antiguo. Pasatiempo crítico en que se ventilan méritos de Calderón* (1918); ap. Robert Pageard: *Goethe en España* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958), p. 19.

⁵⁴ A. Savinio: *op. cit.*, s. v. «Dolorismo».

⁵⁵ R. Gómez de la Serna: *op. cit.*, p. 77.

marcos tristes donde se ponen los títulos universitarios»⁵⁶. Coetáneo del Futurismo, su vanguardia jovial se inserta en la llamada por Roger Shattuck «época de los banquetes», que precedió al período de entreguerras en que se gestaron vanguardias más atrabiliarias, como Dadá o el Surrealismo, pese a que, con todo, sea al espíritu de este último al que don Ramón se muestre más afín⁵⁷. El *buen humor* lo que más destaca de su personalidad literaria: ese humor —como dice Hoyle— «de un nuevo y anárquico buen salvaje afirmando con jovialidad y alegría un radical vitalismo no agresivo sino pacífico, sobre todo como reacción contra las represiones sutiles y violentas de la sociedad»⁵⁸. Ya en su temprana «Proclama futurista a los españoles» (1910), exhortaba con énfasis al disfrute de la alegría: «¡Alegría como de triunfo en la brega, en el paso termopilano! [...] ¡Bodas de Camacho divertidas y entusiastas en medio de todos los pesimismos, todas las lobregueces y todas las seriedades!»⁵⁹. En el prólogo de 1960 a la selección que el propio autor realiza de sus greguerías (ya con la experiencia de la guerra y el exilio), nos exhorta con inconfundible acento nietzscheano:

Dediquémonos a la diversión pura y diáfana, que defiende la vida y la aúpa.

Todo mejora y se orienta gracias a la diversión. El día en que la vida esté llena de verdaderas diversiones se habrá acabado el rencor maligno y todos los monstruos que crea el aburrimiento»⁶⁰.

⁵⁶ Entrevista de Federico Lefevre con Gómez de la Serna, publicada en *Les Nouvelles Littéraires* de París, incluido en *id.*: *Automoribundia*, p. 821. En sus memorias expresaba esta misma paradoja: «De todos modos mi humorismo continúa, este humorismo que debo a que un día me declararon humorista, pues yo escribo con plena seriedad, con pleno fervor, creyendo en la solemnidad de lo que escribo. Por eso me chocó tanto el oír decir a la salida de una de mis conferencias que yo era “un humorista poco serio”»; *ibid.*, p. 569.

⁵⁷ Sobre la citada «época de los banquetes», *vid.* Roger Shattuck: *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la primera guerra mundial* (Madrid: Visor, 1991).

⁵⁸ Alan Hoyle: *El humor ramoniano de vanguardia* (Manchester: Department of Spanish & Portuguese, University of Manchester, 1996), p. 5.

⁵⁹ Tristán (pseudónimo de R. Gómez de la Serna): «Proclama futurista a los españoles», en *Prometeo*, nº 20, Madrid, 1910; véase en J. M. Rozas (selecc.): *La generación del 27 desde dentro*, p. 168.

⁶⁰ R. Gómez de la Serna: «Prólogo», *Greguerías*, p. 56. La expresión literaria del aburrimiento coincide claramente con la formación del espíritu romántico; es por tanto —en palabras de Leopardi— un mal muy frecuente en el hombre moderno, pero casi desconocido para el primitivo y para el niño; *vid.* G. Leopardi: *Zibaldone*, Tomo I, pp. 159-160. A este tormento de la subjetividad dedicó el italiano no pocos apuntes: «el aburrimiento no es más que la ausencia de placer que es el elemento de nuestra existencia»; «El aburrimiento es la más estéril de las pasiones humanas. Así como ella es hija de la nulidad, así es madre de la nada: ya que, no sólo es estéril por sí misma, sino que hace estéril todo aquello con lo que se mezcla o a lo que se acerca»; *vid. ibid.*, p. 157 y 120, respectivamente. Ofreciendo un punto de vista con que Ramón y las vanguardias coinciden, el aburrimiento (Leopardi cita aquí el *Laelius* de Cicerón) se opone a la *vida vital*: «el odio al aburrimiento —añade— es uno de aquellos tantos efectos del amor a la vida (pasión elemental y esencial en el ser vivo) [...] Y el hombre odia el aburrimiento por la misma razón por la que odia la muerte, es decir, la no existencia»; *ibid.* pp. 130-131. Por su parte, recogiendo esta tradición, Tardieu definiría el aburrimiento como: «Mal personal formado de fatiga y falta de esperanza, mal de decadencia, mal aristocrático que se desarrolla en aquellos cuyo pensamiento tiene demasiados tonos y refinamientos perversos, el aburrimiento ha hablado a su tiempo en literatura, cuando el hombre ha descendido a su ser interior y ha retrocedido de espanto ante su alma vacía»; Emile Tardieu, *El aburrimiento* (Madrid: Daniel Jorro, 1904), pp. 359-360. *Ap.* Rusell P. Sebold: «La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco

Como Bataille, también Gómez de la Serna parte de una necesidad inherente a todo artista: «evitar el aburrimiento y vivir solamente de aquello que nos fascina»⁶¹. En este mismo sentido, *le merveilleux* surrealista debe ser comprendido como una negación absoluta del espíritu de pesantez, efecto devastador de los mecanismos de represión que ahogan nuestros impulsos inconscientes, creativos, *vitales*. No de otro modo advierte Breton en el manifiesto fundacional del Surrealismo:

La pereza, la fatiga de los demás no me atraen. Creo que la continuidad de la vida ofrece altibajos demasiado contrastados para que mis minutos de depresión y debilidad tengan el mismo valor que mis mejores minutos. [...] Me he limitado a decir que no dejo constancia de los momentos nulos de mi vida, y que me parece indigno que haya hombres que expresen los momentos que a su juicio son nulos⁶².

Tomando como base este aspecto tan destacado de la personalidad del genial escritor madrileño, Pedro Salinas realizó la siguiente semblanza: «Hay que divertirse. La palabra diversión cobra en Gómez de la Serna un sentido puro; hay, en realidad, que desviar el espíritu y su atención de la terrible realidad aniquiladora»⁶³. Por ello el genial humorista decide presentarse en cierta ocasión como cronista de Circo, ya que «el circo es la verdadera y pura diversión, es la diversión que no es más que diversión, es la diversión por la diversión»⁶⁴. Pero nada hay en él de fórmulas evasionistas ni de cobardes deserciones de la realidad: «Lo que más he buscado es el asa de la realidad para asirme a ella, para agarrarme»⁶⁵. Precisamente es la búsqueda de la realidad, de una realidad más profunda de la vida, aquello que determina la dramatización irónica de una personalidad cuyo humorismo apenas enmascara el escepticismo de un anhelo eternamente frustrado: «Estoy en diálogo perpetuo conmigo mismo buscando esa señal de lo *real absoluto* [...] Ese monólogo dialogado conmigo mismo será interminable hasta el fin de mi vida.// No encuentro *la señal*, no la encuentro»⁶⁶.

metáforas», en *Castilla: Estudios de Literatura*, vol. 2, 2011, pp. 315-316; e *id.*: *La novela romántica en España* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002), p. 73.

⁶¹ G. Bataille: «La conjura sagrada» (1936), en A. González García *et al.*: *Escritos de arte...*, p. 427.

⁶² A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 19. Decía Goethe a este respecto: «El arte no debe representar lo penoso»; J. W. Goethe: *Máximas y reflexiones*, p. 235.

⁶³ P. Salinas: «Escorzo de Ramón», *Literatura española del siglo XX*, p. 154.

⁶⁴ R. Gómez de la Serna: *El circo*, en *Obras completas III. Ramonismo I: El Rastro / El circo / Senos (1914-1917)* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1998), p. 285.

⁶⁵ *Id.*: *Automoribundia*, p. 433.

⁶⁶ (El énfasis es nuestro.) *Ibid.*, pp. 434-435.

Como decíamos, el término de contraste para toda diversión se encuentra en el espíritu de pesantez: demonio de insondable hastío que fantasma detrás del vitalismo juvenil del madrileño y que confiere a su humor una incuestionable hondura filosófica⁶⁷. Por ello, no sólo precisa el artista eludir la realidad aniquiladora, como decía Salinas, sino también —y sobre todo— la idea misma de aniquilación. Para nuestro literato, la muerte no significa sólo el fatal horizonte de la absoluta limitación, sino muy especialmente la más importante fuerza perspectivizadora que propicia una comprensión humorista de la existencia: «El humorismo es una actitud frente a la vida, para comprender, para no envanecerse demasiado, para echar la sensibilidad por fuera en vez de tenerla sólo por dentro»⁶⁸. De ahí que el madrileño nos advierta: «en cada greguería sólo veo el optimismo de mis gusanos futuros»⁶⁹. Para nuestro autor, el humorista es «un ser enlutado por dentro que hace sufrir la alegría»⁷⁰. Por esta razón él mismo se define como un humorista macabro (él utiliza la expresión «macabro»): «Oscilo entre el circo y la muerte»; «Practico el circo y poseo los cementerios»⁷¹. Ahora bien, la omnipresencia de la muerte no desdice esa pujante alegría de vivir con que la conciencia perpetra su lúcido autoengaño: «Quizá la mayor estafa que me he hecho a mí mismo es tener demasiada alegría en la vida, pero me disculpa el que gracias a esa estafa tuve cierta alegría»⁷². Constantemente la naturaleza centáurica del hombre se reproduce e intensifica en la figura del humorista por medio de una alargada serie de paradojas: «híbrido de lo sublime y lo grotesco»⁷³, en él conviven el sublime objeto de un deseo superior y, no ya la muerte de lo sublime, sino lo sublime vuelto del revés por la conciencia de nuestra incapacidad aprehensora con respecto a ese mismo ideal.

El humorismo determina la más alta filosofía de quien ha aprendido a trascender, sonriendo, los más penosos fracasos del espíritu humano. En su imprescindible «Gravedad

⁶⁷ Según Jankélévitch, el aburrimiento es un «tiempo en desorden» que propicia el *Humoresque*, es decir, la fusión de los humores discordantes: «Igual que el *humoresque* vacila entre dos humores discordantes [...], el tiempo del aburrimiento, siempre inestable y trágicamente desigual, oscila entre la depresión somnolienta y el entusiasmo vacío»; V. Jankélévitch: *La aventura...*, pp. 107-108.

⁶⁸ R. Gómez de la Serna: *op. cit.*, p. 657.

⁶⁹ *Id.*: «Prólogo», *Greguerías*, p. 47. Cfr. María Teresa Ortega Vázquez: «Vida y muerte en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna», en *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*, nº 25, suplemento de julio-diciembre de 2003, pp. 93-96.

⁷⁰ R. Gómez de la Serna: «Gravedad e importancia del humorismo» (1930), en *Una teoría...*, p. 212.

⁷¹ *Id.*: *Automoribundia*, pp. 569 y 657, respectivamente.

⁷² *Ibid.*, p. 658. «El humorista, en su juego —decía Umbral—, queda casi más airoso que el poeta en su poesía o el filósofo en su sistema, a la hora de la muerte. Porque el humorista es el único que ha contado con la muerte en cada palabra que ha escrito. Los otros, aunque escriban de la muerte, están alzando frente a ella la soberbia de la vida. Humorista es el que se ha resistido a construir nada, porque sabe que no hay nada que construir»; Fco. Umbral: *Ramón y las vanguardias*, p. 243.

⁷³ R. Gómez de la Serna: *Retratos completos*, p. 291.

e importancia del humorismo» (1930), Ramón define este antídoto espiritual como «la actitud más cierta ante la efimeridad de la vida», precisamente por su capacidad para trascender⁷⁴. Frente a las formas inmediatas de lo cómico, que tienen por finalidad la risa en cuanto que respuesta psicofísica más o menos instintiva, el humorismo amaga dicho efecto para finalmente yacer en lo sentimental, según dicta la teoría de Pirandello, de quien nuestro autor fue gran amigo en el París de los años veinte⁷⁵. Aún más, añade Gómez de la Serna:

El humorismo, sobre la necesidad de apelar al juego de distribuciones y contrastes que es toda obra literaria, aclara precisamente lo que de verdadero hay alrededor de ese juego, el anhelo, el descontento y el vacío que hay en la vida, la limpia desesperación de reír, que es en lo que más vida adquiere la inteligencia desengañada, es decir, sin engaños, en el máximo de su refocilamiento⁷⁶.

Este humorismo será una de las constantes de Carlos Edmundo de Ory, en quien «la seriedad del juego y el humor existencial aparecen como raíces profundas»⁷⁷. De hecho, es esta nota *grave y profunda* la que convierte toda ironía aparentemente superficial en humorismo y «hace perdonar el agravio»⁷⁸. La bonhomía del humor excluye cualquier atisbo de mordacidad, de violencia contra el otro: «El humorista debe cuidar [...] de que ni lo cómico ni lo amargo dominen su creación, y una bondad ingénita debe presidir la mezcla»⁷⁹. En el humorismo, por tanto, se da aquella dramatización subjetiva que trasciende hacia la crisis tragicómica y comitrágica (entendida como tercer estado del sentimiento) en que se disuelven los contrastes subjetivos de los dos elementos previos⁸⁰. Lejos de entregarse a las sacudidas de un *pathos* intransigente, la afectuosa indulgencia del humor salva a su objeto del severo reproche, de la ferocidad sarcástica de una razón enemistada. Si la moral comprende el conjunto de normas que rige la conducta del ser humano en concordancia con la sociedad y sus costumbres (conductas que dictan la bondad o malicia de las acciones voluntarias), el humor, por el contrario, se asienta sobre

⁷⁴ *Id.*: «Gravedad e importancia del humorismo», *op. cit.*, p. 204. Puede también verse en *id.*: *Ismos*, pp. 197-233. Coincido con Aullón de Haro en valorar este texto como la más digna aportación española a la teoría del humor romántico-moderno; *cfr.* P. Aullón de Haro: «El humor en la poesía...», *La modernidad...*, p. 80.

⁷⁵ R. Gómez de la Serna: «Gravedad...», *op. cit.*, p. 205. Al autor italiano le dedica uno de sus conocidos retratos contemporáneos; *vid. id.*: «Pirandello», *Retratos completos*, pp. 593 *et seq.*

⁷⁶ R. Gómez de la Serna: *op. cit.*, p. 206.

⁷⁷ R. de Cózar: «Carlos Edmundo de Ory: puente entre la vanguardia y el experimentalismo», en *Operador*, n.º 1, p. 105.

⁷⁸ *Vid.* R. Gómez de la Serna: «Gravedad e importancia del humorismo» (1930), *op. cit.*, pp. 210-211.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 208. Esta benevolencia está asimismo presente en sus greguerías, que nunca son sarcásticas o hirientes; *vid. id.*: «Prólogo», *Greguerías*, p. 49.

⁸⁰ *Id.*: «Gravedad e importancia del humorismo» (1930), *op. cit.*, p. 209.

una moral superior que no duda en desmentir la moral vigente cuando ésta se erige sobre presupuestos falsos. En tal sentido, el humor y la ironía son motor de progreso moral. Frente a la exaltación y defensa de los valores sociales por parte del moralista, el humorista, lejos de hacer «propaganda de nada» o de propugnar «ninguna nueva mentira civil de renacimiento», subvierte los valores para desenmascarar la falsedad convencional de una moral entronizada y uniformada⁸¹. Luego el humorista es el verdadero sujeto moral. «Es mucho más subversivo el humorismo que cualquier otra idea», concluye Ramón; por ello «es lo que merecen los nuevos fanatismos, la nueva desesperación, el nuevo ciclo catequista, la nueva sumisión al martirio»⁸². Con todo, insistamos de nuevo, el humorista no arremete contra estas falacias morales como lo haría el acre satirizador, es decir, fustigando con la agresividad del moralista renovado. En cuanto que experiencia de la dualidad múltiple del ser, el humor convierte lo serio en una tragedia y una comedia infinitesimales, encontrando siempre motivos para sonreír⁸³.

El humorismo remite, pues, a la ironía romántica por la que todo se vuelve nada, siempre que —con Kierkegaard— entendamos esta nada como «la quietud de muerte bajo la cual la ironía *retorna* como un travieso espectro (tomada esta expresión en toda su ambigüedad)»⁸⁴. Más aún, reconoce el filósofo en el último párrafo de su célebre Tesis sobre la ironía:

El *humor* comporta un escepticismo mucho más profundo que el de la ironía, [...] pero comporta asimismo una positividad mucho más profunda, pues las determinaciones con las que se maneja no son humanas sino teándricas [adjetivo relativo a la unión de la naturaleza divina y humana]; no le basta con convertir al hombre en hombre, sino que quiere convertir al hombre en Dios-hombre⁸⁵.

Su naturaleza filosófica y contemplativa resulta de la improductividad inmediata de una ironía siempre inherente, aunque particularizada por la emoción. Lejos de combatir el error o el vicio desde el estricto ideal del moralista, el humorismo «*confirma* más bien lo vano en su vanidad, hace que lo erróneo resulte aún más erróneo. Esto es lo que podría llamarse el intento de la ironía por *mediar los momentos discretos* [...] en una locura

⁸¹ Vid. R. Gómez de la Serna: «Gravedad...», *op. cit.*, pp. 204-205 y 210.

⁸² *Id.*: *Automoribundia*, p. 658.

⁸³ Vid. V. Jankélévitch: *La aventura...*, p. 185.

⁸⁴ (La cursiva es nuestra.) S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, p. 285. En danés, *at spøge*, traducido aquí por «retornar», significa «aparecerse» pero también «bromear» *vid. id.* nota 434 del traductor.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 341-342. Por ello, y de acuerdo con la gradación ascendente de las tres categorías de la existencia que el filósofo danés toma como punto de partida para su dialéctica de las esferas, la ironía es el confín entre lo estético y lo ético, mientras que el humor lo es entre lo ético y lo religioso. *Cfr.* Th. W. Adorno: *Kierkegaard...*, p. 112.

superior»⁸⁶. Una locura que, basada en su propia acción libre, compromete los valores estables de la sociedad. Por ello, concluye Gómez de la Serna: «El humorista es *el gran químico de disolvencias*, y si no acaba de ser querido y a veces se oponen a él duramente los autoritarios, es porque es antisocial y [...] antipolítico»⁸⁷.

La perspectiva telescópica y multiorbicular del humorismo es la misma a que da lugar la ironía, según el acto de reflexión por el que la subjetividad se toma a sí misma como objeto de una comprensión superior: «Hay que desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser, dividirlo, salirnos de nosotros, ver si desde lejos o desde fuera vemos mejor lo que sucede»⁸⁸. Una vez la conciencia pone en riesgo su yo y deviene autoconciencia, el humorista puede entonces gozar aniquilando las antiguas certezas que componen el edificio monolítico del pensamiento común y contemplar, en palabras de Aragon, cómo «[el] alimento de consignas [de nuestros contemporáneos] se hace migas en los dedos del humor»⁸⁹. Esta nueva forma de entendimiento enseña que todo puede «no ser lo que es y ser lo que no es. [El humorismo] acepta que en la relatividad del mundo es posible lo contrario aunque eso sea improbable por el razonamiento»⁹⁰. De esta forma, al abolirse el principio lógico de identidad, lo fortuito y azaroso adviene a la conciencia como principio y determinación de un juego universal que dicha conciencia aprehende pero de la que ésta también es objeto: las grandes fórmulas de la razón razonante son falsificaciones de esa dialéctica de destrucción y creación sin meta que el poeta, impelido por el instinto dionisiaco, debe reproducir en su obra bajo la única determinación de una ebria jovialidad⁹¹.

El artista (que es quien tiene su centro en sí mismo) opone su *genio* a las convenciones de la época, tal como marca la línea schlegeliana de la ironía romántica: «Convivamos con lo contradictorio, con lo absurdo, pero viajemos de aquí acullá, no

⁸⁶ S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, p. 283.

⁸⁷ (El énfasis es nuestro.) R. Gómez de la Serna: «Gravedad...», *op. cit.*, p. 206. Esta metáfora química de la ironía realmente parece tomada de Schlegel, en cuya obra encontramos expresiones del tipo *entusiasmo químico, química orgánica*, etc.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 204. En una de las proposiciones del *Atelier de poésie ouverte* (A.P.O.), que fundara C. E. de Ory en Amiens (Francia), leemos: «34. Desconcertar al público es un acto moral de la poesía...». Encontramos una selección de las mismas en *Poesía (1945-1969)*, pp. 317-319.

⁸⁹ L. Aragon: *Tratado de estilo*, p. 91.

⁹⁰ R. Gómez de la Serna: *op. cit.*, p. 205.

⁹¹ Guillermo de Torre, en un texto de 1924, ya hablaba de esta dialéctica de destrucción y construcción sobre la que se funda el discurso de la Vanguardia: «El infante destruye con la misma voluptuosidad que luego le impulsa a crear. Ya Nietzsche aseguraba que aquel que tiene que construir, destruye siempre»; Guillermo de Torre: «Bengalas» (1924); *ap.* J. Brihuega: *Manifiestos, proclamas...*, p. 110. Sobre la asimilación nietzscheana del arte al juego (identidad que está en la base de esta lección), *vid. infra* «3.3.2.6. Nietzsche y Heidegger a propósito del *Aiôn* heracliteano».

seamos estacionarios, porque entonces nos haremos sórdidos y cabos de vara»⁹². Acogerse rápidamente a cualquier centro tranquilizador implica aceptar nuestras limitaciones, lo que equivale a reconocerse finito; y ser finito —decía William Blake— supone volverse mecánico. En este sentido, el *ego transcendental* del humorista ha aprendido a reírse de las convicciones ajenas y aun de su propia genialidad, lo cual lo faculta para la autoparodia⁹³. El humorista rehúsa las seguridades adquiridas y se divierte destruyendo los lugares comunes, demoliendo los contenidos comúnmente aceptados, volatilizando los valores estables, en definitiva, dinamizando el pensamiento y jugando el supremo juego de la existencia, impulsado por su amor a la libertad, a lo infinito, en contraposición a la necesidad que constriñe su propia naturaleza finita. Lo risible nace, pues, de la irrupción de la libertad en el eje de lo mecánico, según adujera el historiador de filosofía Auguste Penjon (1843-1913), contrariamente a la tesis bergsoniana sobre lo cómico⁹⁴. En este sentido, el factor *juego* es fundamental en un fenómeno como la *risa*, estrechamente vinculada a la *alegría* de vivir. Para el escritor argentino Macedonio Fernández, admirado por Ramón Gómez de la Serna (auto-exiliado en Buenos Aires desde 1936 hasta su muerte en 1963) y uno de los padres literarios de Borges, hay dos elementos *optimísticos* (neologismo a partir de la contracción de «optimismo» y «místico») que destacan en el absurdo humorístico: el ingenio —o *ingeniosidad*— y la *voluntad de juego*, así como cierta solicitud implícita de *piedad* en la fractura del sentimiento de superioridad que momentáneamente experimenta el receptor, de modo que «las personas que se estaban sintiendo importantes como oyentes de una confidencia, con cierto matiz “sobrador”, de repente sufran la caída al vacío mental creyendo por un instante la logicidad del absurdo»⁹⁵. A partir aquí, el efecto genuinamente artístico que el humorismo conceptual (opuesto al humorismo realista) busca producir en la conciencia es el siguiente:

Que el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley

⁹² R. Gómez de la Serna: «Movimiento intelectual. El Futurismo», *Una teoría...*, p. 81.

⁹³ Cfr. I. Babbitt: *op. cit.*, p. 242.

⁹⁴ «Le caractère commun du comique ou du risible, dans les cas les plus différents, c'est en effet l'irruption soudaine d'une spontanéité, d'une fantaisie, d'une liberté dans la trame des événements et des pensées. Le comique, à tous les degrés et sous ses formes les plus diverses, est donc l'œuvre d'une liberté. C'est proprement la liberté supposée de la nature ou celle de l'esprit, intervenant en quelque sorte en dépit de la règle, bien plus, comme se jouant, se moquant de la règle, et comme pour faire, si l'on peut ainsi parler, une niche à la raison. Cette brusque intervention, qui dérange le convenu, qui bouscule l'ordre et introduit un pur jeu là où le sérieux se croyait sûr de durer, voilà, si je ne me trompe, où trouver la source profonde du rire» ; Auguste Penjon : «Le rire et la liberté», en *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. II, Vol. 36, Paris (G. Baillière et Cie.), agosto de 1893, p. 118.

⁹⁵ M. Fernández: «Para una teoría de la humorística» (1940), en *Obras completas: Teorías*, Vol. 3, p. 299.

universal de racionalidad. [...] Como se ve, para mí es un mérito que un procedimiento artístico conmueva, conturbe nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes «principios de razón», nuestra seguridad intelectual⁹⁶.

Sin duda, Fernández tuvo muy en cuenta la teoría humorística de Ramón, para quien lo serio (esa rigidez del *yo* sometido al encadenamiento de la realidad externa) «es una simpleza a la que le falta el revés, el darse cuenta, el volver, el contraste con todo lo que es alegre y disparatado en el mundo»⁹⁷. Y así, el humorismo sólo puede ser enemigo carnal de lo serio. Así lo postulaba el filósofo, psicólogo y educador escocés Alexander Bain (1818-1903) en una obra de 1859: «Les attributs dignes, solennels, stables des choses exigent de nous une certaine rigidité, une certaine contrainte; si nous sommes brusquement délivrés de cette contrainte, la réaction, l'hilarité s'ensuit; c'est le cas des enfants à leur sortie de l'école»⁹⁸. Esta concepción del humor como reacción frente a lo serio coincide con la idea del juego como desrealización, presente ya en *La educación estética del hombre* (1795) de Schiller, y que Marcuse replantea del siguiente modo:

El hombre es libre sólo cuando está libre del constreñimiento, externo e interno, físico y moral —cuando no está constreñido ni por la ley ni por la necesidad. Pero tal constreñimiento *es* la realidad. La libertad es, así, en un sentido estricto, liberación de la realidad establecida: el hombre es libre cuando la «realidad pierde su seriedad» y cuando su necesidad «llega a ser ligera»⁹⁹.

Por obra y gracia del ingenio gregueresco, la realidad exterior, el mundo, se convierte en un juguete grandioso que se presta a infinitas posibilidades de combinación: «Y que los juguetes del mundo sean juguetes nuevos»¹⁰⁰. ¡Bullan cosas, pero cosas vivas, constantemente metamorfoseadas por esa fuerza impulsora de la vida que es la imaginación! Cosas rebosantes de la energía psíquica transformadora que el poeta (y Ramón era, ante todo, un poeta de las cosas) proyecta de forma creativa en su revuelta

⁹⁶ *Ibid.*, p. 303. Decía Gómez de la Serna a propósito de este autor: «Macedonio es el gran hijo primero del laberinto espiritual que se ha armado en América y hace metafísica sosteniéndola con arbotantes de humorismo, toda una nueva arquitectura de metafísica que, como se sabe, solo es arquitectura hacia el cielo»; R. Gómez de la Serna: «Macedonio Fernández», *Retratos completos*, p. 390.

⁹⁷ R. Gómez de la Serna: «Gravedad...», *op. cit.*, p. 206. Sobre el posible impacto de Ramón en la teoría humorística y en la praxis narrativa del argentino, *vid.* Rafael Cabañas Alemán: «Algunas notas sobre la influencia de Ramón Gómez de la Serna en Macedonio Fernández», dirección web [http://www.ramongomezdelaserna.net/Br3.RGSyMF\(R.Caba%C3%B1as\).htm](http://www.ramongomezdelaserna.net/Br3.RGSyMF(R.Caba%C3%B1as).htm) (23/02/2011). *Cfr.* Marisa Martínez Pérsico: «El humor, antídoto vanguardista», *La gloria y la memoria. El Ultraísmo iberoamericano «suivant les traces» de Rafael Cansinos Assens* (París: Books on Demand [Autoedición], 2012), pp. 49-50.

⁹⁸ Alexander Bain: «Émotions esthétiques», *Les émotions et la volonté. Traité de psychologie II* (Paris : L'Harmattan, 2006), pp. 251-252.

⁹⁹ H. Marcuse: *Eros y civilización*, p. 177.

¹⁰⁰ R. Gómez de la Serna: «Prólogo» a *Greguerías*, p. 56.

contra los hábitos de la representación¹⁰¹. *Flâneur* de un universo cósmico a la medida de su ingenio cinético, ironista y soñador tumultuoso del gran bazar mágico (pintoresco y algo decadente) que para él fue el Rastro madrileño y, por extensión, la ciudad misma, el mundo todo:

Iconoclasta hay que ser más que nada con uno mismo, empleando la ironía y el despropósito con uno mismo. Sumerjámonos en las cosas, consiguiendo así en el paseo por estos andurriales el principal y más positivo encanto, *la ironía de uno mismo*, la idiotez más refinada, más desenvuelta, más curativa, no la idiotez benigna, primeriza, torpe y revuelta, sino la idiotez final, desenlazada y maligna, la idiotez inevitable y liberadora¹⁰².

Para ello, decía Jankélévitch, la *crisis tragicómica y comitrágica* de la ironía, «que en nada se parece a la neutralización que paraliza, es la seriedad misma: seriedad medianera, pero también fluida que va y viene, que es ora levitación humorística, ora gravitación trágica»¹⁰³.

¹⁰¹ La afinidad con el Surrealismo es aquí evidente; *vid.* J. M. Bonet: «Ramón y los objetos y el Surrealismo», en J. M. Bonet & E. Guigon (comisarios): *op. cit.*, pp. 25-32.

¹⁰² (El énfasis es nuestro.) *Id.*: *El rastro* (Madrid: Espasa-Calpe, 1998), p. 88. Aparece una ligera variante de esta misma cita en *id.*: *Obras completas III*, p. 81.

¹⁰³ V. Jankélévitch: *op. cit.*, p. 187. *Vid. id.*: *La ironía*, p. 116.

3.1.6. Francisco Giner de los Ríos y lo cómico romántico

La introducción y difusión de las tesis románticas sobre el humor en nuestro país fue impulsada en gran medida por el filósofo y pedagogo Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), fundador de la Institución Libre de Enseñanza, donde estudiaron los hermanos Machado y de la que dependió desde 1910 la Residencia de Estudiantes, centro en torno al cual se aglutinaron los poetas de la pléyade del 27. Es importante recalcar que don Francisco fue discípulo del jurista y también filósofo y pedagogo Julián Sanz del Río (1814-1869), marcado durante sus estudios en París y Heidelberg por el pensamiento postkantiano de Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832). De ello se deriva que la propuesta pedagógica de la I.L.E. estuviera claramente impregnada de krausismo, a saber: tendencia filosófica conciliadora de teísmo y panteísmo (panenteísmo); de carácter laico en lo religioso, liberalista en lo político y antidogmático en lo pedagógico; afín a la filosofía idealista (de Fichte y Hegel, especialmente), con la que el propio Sanz del Río enriqueció su pensamiento; y apegada en lo estético a las fuentes del *Frühromantik*¹. La influencia del krausismo en la intelectualidad española de finales del XIX y principios del XX fue tal que incluso afectó indirectamente al Postismo a través del pintor modernista y padre de su principal promotor, Eduardo Chicharro y Agüera, quien mantuvo una gran amistad con el arqueólogo y escritor José Ramón Mélida (1856-1933), también contagiado de los ideales krausistas durante su juventud².

¹ Krause fue alumno de Fichte, Schelling y de A. W. Schlegel en Jena. Vid. Rafael V. Orden Jiménez: «Las fuentes del pensamiento krausiano», *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo* (Burgos: Universidad Pontificia Comillas, 1998), pp. 31-41; *id.*: «El problema de la introducción a la filosofía en el pensamiento de K. Chr. Krause en Jena (1797-1804)», en O. Market & J. Rivera de Rosales (coords.): *El inicio del Idealismo alemán...*, pp. 397-414; Ricardo Pinilla Burgos: «August Wilhelm Schlegel y sus lecciones de Jena sobre teoría del arte (1798)», en *ibid.*, pp. 381-396; y Thomas Ward: *La teoría literaria. Romanticismo, krausismo y modernismo ante la globalización industrial* (University of Mississippi: Romance Monographs, 2004). De este modo, parece revelárenos la conexión indirecta de Antonio Machado y de los poetas del 27 con el idealismo-romanticismo alemán a través de la mencionada Institución Libre de Enseñanza. Sobre el movimiento krausista, es clásico el libro de uno de los protagonistas históricos del mismo en España, Adolfo Posada: *Breve historia del krausismo español* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1981). Entre los diversos títulos publicados acerca de este tema, remito especialmente a los estudios de Antonio Jiménez García: *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza* (Madrid: Ediciones Pedagógicas, 2002); y Juan López-Morillas: *Krausismo: Estética y Literatura* (Barcelona: Lumen, 1990). Con relación al krausismo en Giner de los Ríos, vid. José Manuel Vázquez-Romero (coord.): *Francisco Giner de los Ríos. Actualidad de un pensador krausista* (Madrid: Marcial Pons, 2009).

² Cfr. Daniel Casado Rigalt: *José Ramón Mélida y la arqueología española* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2006), pp. 27-28. El catolicismo liberal que está presente en la mentalidad de Chicharro hijo, junto a determinadas notas de su carácter resaltadas por sus amigos, tales como su tolerancia y su humor afable, hacen pensar en la validez de esta hipótesis.

Desde un punto de vista estrictamente teórico, Giner de los Ríos fue quizá el más importante promotor del humorismo romántico en nuestro país, si bien su personalidad ya mostraba las trazas de una ironía sutil y de un humor bien característico, a tenor de los diversos testimonios de quienes lo conocieron en vida³. Discípulo de don Francisco fue también uno de los grandes nombres propios de la narrativa española de todos los tiempos, Leopoldo Alas «Clarín» (1852-1901), cuya tesis doctoral sobre *El derecho y la moralidad* (1878) fue dirigida por quien hubo sido su profesor de Derecho Natural en la Universidad, único destinatario de la dedicatoria: «A don Francisco Giner del Río, su sincero amigo y reconocido discípulo»⁴. A pesar de las discrepancias estético-literarias que ambos interlocutores albergaron, en la obra de Leopoldo Alas se perciben elementos del humor moderno asimilados en clave romántico-germánica, ascendencia que en modo alguno debe extrañar en unos escritores realistas que, más allá de los tópicos historiográficos, desarrollaron algunas de las líneas abiertas por el romanticismo⁵. Sin duda, una de estas líneas maestras fue la del humorismo, que Benito Pérez Galdós (1843-1920), en su prólogo a la edición de 1901 de *La Regenta* (1884-1885), consideraba «la forma más genial de nuestra raza» y el atributo fundamental del secular Naturalismo español que sólo en Francia perdió su socarronería distintiva y que, de vuelta a nuestro país, había de recuperar «su feliz concierto entre lo serio y lo cómico», en la línea de la picaresca y de la gran tradición cervantina de *El Quijote*, del que Galdós fue un lector entusiasta⁶.

³ En 1915, año de su muerte, Antonio Machado le dedicó el poema elegíaco «A don Francisco Giner de los Ríos» (publicado en *España*), así como un artículo necrológico a modo de panegírico, que apareció ese mismo año en la revista de Baeza *Idea Nueva* y en el Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. En dicho artículo encontramos la siguiente observación sobre el venerado maestro: «Era don Francisco Giner un hombre incapaz de mentir e incapaz de callar la verdad; pero su espíritu fino, delicado, [...] derivaba necesariamente hacia la ironía, una ironía desconcertante y cáustica, con la cual no pretendió nunca herir o denigrar a su prójimo, sino mejorarle»; A. Machado: «Don Francisco Giner de los Ríos», en AA.VV.: *Giner visto por Galdós, Unamuno, A. Machado, J. Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, etc.* (México, DF: Instituto Luis Vives, Colegio Español de México, 1969), p. 4. Esta necrológica puede también ser consultada en *Revista de Educación*, n° 243, Madrid, 1976, pp. 107-108. Para leer el poema, remito a la edición A. Machado: *Antonio Machado, poesía y prosa. Antología* (Buenos Aires: Colihue, 1991), pp. 88-89.

⁴ Vid. Adolfo Sotelo Vázquez: «Leopoldo Alas: perfil krausista de un intelectual», en A. Vilanova & A. Sotelo Vázquez (eds.): *Leopoldo Alas «Clarín»: Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril de 2001)* (Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 2002), especialmente pp. 93 *et seq.*

⁵ El Realismo y el Naturalismo decimonónicos no se oponen necesariamente al Romanticismo, sino que, como apuntara Emilia Pardo Bazán (1851-1921), «se funden en principios proclamados por la escuela romántica»; Emilia Pardo Bazán: *La cuestión palpitante* (Barcelona: Anthropos, 1989), p. 169. Su oposición, pues, sólo es relativa (incluso en Francia, donde surgen con fuerza las tendencias realistas y naturalistas), y únicamente responde a criterios pedagógicos o, en ocasiones, a intereses ideológicos. Sobre esta cuestión, vid. Paulette Gabaudam: *El romanticismo en Francia (1800-1850)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979), sobre todo pp. 573 *et seq.*; y especialmente con relación a nuestra literatura, AA.VV.: *Asimilaciones y rechazos: presencias del Romanticismo en el Realismo español del siglo XIX*, número monográfico de *Foro Hispánico: Revista hispánica de los Países Bajos*, n° 15 (Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 1999).

⁶ «Francia, con su poder incontestable, nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptámosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el

Muy significativamente, el novelista canario había trabado una importante amistad con Giner de los Ríos, quien, orientándolo hacia el krausismo, le animó en su tarea de escritor⁷. La ironía romántica estará muy presente en la novelística galdosiana, sobre todo en *El amigo manso* (1882), obra a la que Clarín dedicó varios artículos y de la que destacaba su «humorismo triste y dulce», su «pesimismo resignado, casi optimista, puede decirse, si no se tomara al pie de la letra la paradoja»⁸. Esta ironía piadosa, tierna y alegre del humorismo galdosiano no sólo se alegoriza en varios de los personajes (por ejemplo, en el protagonista Máximo Manso, en quien Galdós proyecta un tema tan romántico como es la inadecuación —cuando no la contienda— entre ideal y realidad), sino que constituye asimismo el principio estructural de la narración y la piedra angular de toda una visión del mundo, emulando así la inmortal obra maestra de Cervantes⁹. En *El amigo manso* dicho

humorismo, y empleando éste en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca»; Benito Pérez Galdós: «Prólogo» a Leopoldo Alas «Clarín»: *La Regenta* (Madrid: Akal, 1985), p. 10-11. Sobre el humor de Clarín, pueden verse los trabajos de Carole Fillière: «Le jeu ironique et la poétisation du lieu commun chez Leopoldo Alas Clarín», en C. Fillière & L.-A. Laget (eds.): *Les relations esthétiques entre ironie et humour...*, pp. 73-90; Eduard J. Gramberg: *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas «Clarín»* (Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 2001); y Luis Felipe Díaz: *Ironía e ideología en «La Regenta» de Leopoldo Alas* (Bern/Nueva York: Peter Lang, 1992). Asimismo, vid. José Schraibman & Leda Carazzola: «Hacia una interpretación de la ironía en *La Regenta* de Clarín», en Roberta Johnson & Paul C. Smith (eds.): *Studies in Honor of José Rubia Barcia* (Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1982), pp. 175-186.

⁷ Vid. Denah Lida: «Sobre el krausismo de Galdós», en *Anales Galdosianos*, II, 1967, pp. 1-27; William H. Shoemaker: «Sol y sombra de Giner de los Ríos en Galdós», en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, tomo II (Madrid: Castalia, 1966), pp. 224-225; y Pierre Jourdan: «Galdós entre Goethe et Giner de los Ríos», en *Iris*, 2, 1981, pp. 66-111. Estas tres referencias bibliográficas han sido tomadas de Rubén Benítez: *Cervantes en Galdós* (Murcia: Universidad de Murcia, 1990), nota 22 de p. 37. Acerca del humor galdosiano, vid., sobre todo, Michael Nimetz: *Humor in Galdós. A study of the «Novelas contemporáneas»* (New Haven-Londres: Yale University Press, 1968).

⁸ L. Alas «Clarín»: *Galdós, novelista* (Barcelona: Promociones y Publicaciones Literarias, 1991), p. 101. Nimetz señala la importancia de la ironía romántica en la mencionada obra de Galdós; cfr. M. Nimetz: *op. cit.*, p. 97. Vid. B. Pérez Galdós: *El amigo manso* (Madrid: Cátedra, 2010).

⁹ Lo que interesó a los románticos de Jena fue precisamente los juegos de ficción que surgen del conflicto entre ambos polos de la experiencia y que hacen de *El Quijote* la primera —al menos en importancia— novela moderna. Mercedes Comellas alude a esta interpretación romántica de *El Quijote*, de la que toda la modernidad es deudora y en la que el krausismo tuvo un papel activo; vid. M. Comellas Aguirrezábal: «Entre historias fingidas y verdaderas: (el) *Tormento* de Galdós», en Miguel Nieto Nuño (coord.): *Literatura y Comunicación* (Madrid: Castalia, 2010), pp. 133-134. Sobre la ironía cervantina en la que Galdós se habría inspirado, vid. Edward Riley: *Teoría de la novela de Cervantes* (Madrid: Taurus, 1966), pp. 60-61; y Eduardo Urbina: *Principios y fines del «Quijote»* (Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1990). Acerca de la inspiración cervantina de la ironía romántica, vid. Friedrich Schürr: «Romantische Ironie und Humor», *Cervantes. Leben und Werk des grossen Humoristen* (Berna / Múnich: Francke, 1963), pp. 90-139; *id.*: «Romanticismo, realismo y humorismo de Cervantes», en *Anales Cervantinos*, nº 3, 1953, pp. 361-366; *id.*: «Cervantes y el Romanticismo», en *Anales Cervantinos*, nº 1, 1951, pp. 41-70; y Pierre L. Ullman: «Romanticism and Irony in Don Quixote: A Continuing Controversy», en *Papen on Language and Literature*, vol. 17 [3], verano de 1981, pp. 320-333. Asimismo, vid. Jacques-Achille Bertrand: *Cervantes et le romantisme allemand* (París: Félix Alcan, 1914); Daniel Eisenberg: «Appendix: The influence of *Don Quixote* on the romantic movement», *A study of «Don Quixote»* (Newark [Delaware, EE.UU.]: Juan de la Cuesta, 1987), pp. 205-223; Anthony J. Close: *The romantic approach to «Don Quixote»: A critical history of the romantic tradition in Quixote criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978); y A. E. Lussky: *Tieck's romantic irony...*, *passim*, pero especialmente pp. 119 *et seq.*

conflicto se particulariza en el personaje femenino Irene, paronomasia de la ironía en que acaba naufragando el amor de Máximo. Pero, ¿cómo se expresa exactamente el fundador de la Institución Libre de Enseñanza con relación a una más que probada lectura romántica del humor? Veamos.

En un importante texto publicado al arranque del último cuarto del siglo XIX, el ilustre rondeño asignaba a lo cómico la condición de categoría estética en la medida en que, al igual que lo bello, aquél se desarrolla en el seno de la vida del espíritu. Junto a lo cómico circunstancial, lo cómico como *producto libre de la fantasía creadora* abarca desde el mero divertimento hasta los afectos que, «con un propósito más profundo, con un motivo más general y permanente, se encarnan en obras de trascendencia», según el modelo cervantino¹⁰. A partir de aquí, el modo en que don Francisco define su concepción de lo cómico es claramente una paráfrasis del humor y la ironía románticos, estos los cuales nacen de la *desproporción* entre las más ambiciosas aspiraciones del espíritu y los exiguos medios con que el hombre cuenta para alcanzar el ideal que, pese a todo, anhela¹¹.

Tal como vimos en la primera parte de nuestro trabajo, la *ironía del destino* (o *ironía trágica*) expresa la estructura dramática de nuestra vida interior. Vocado hacia lo absoluto, el hombre romántico se siente a medio camino entre Dios y la animalidad, a la vez que importa las dos dimensiones antagónicas del criticismo kantiano: razón e instinto, o si se prefiere, impulso moral e impulso sensible. De la *desarmonía* que se produce entre ambas tendencias fundamentales brota un sentimiento ambiguo que se debate entre el tinte trágico de la existencia y las irisaciones de lo cómico. Respecto a la primera solución, la conciencia intensificada de este hiato esencial reporta un carácter sublime que anula la comicidad en el sujeto, quien pasa a convertirse en el héroe de un destino profético. Para que el resultado de la desarmonía entre la aspiración a un destino elevado y los obstáculos que determinan el entorno o la propia limitación humana sea cómico, el sujeto deberá actuar desde la más llana *inconsciencia*, aplicando medios enormes para fines mínimos o medios mínimos para fines arduos¹². De ello se infiere, por tanto, que la comicidad se da en el espectador, es decir, en el que ríe, y no tanto en el ingenuo. Esta *ley de ignorancia*, formulada por Baudelaire en 1855, cuenta con la excepción de aquellos hombres cuya

¹⁰ Vid. Francisco Giner de los Ríos: «¿Qué es lo cómico?», *Estudio de literatura y artes* (Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1876), pp. 33-35.

¹¹ «[Lo] cómico nace siempre de la desproporción que a veces muestra la vida del individuo, en medio de las universales relaciones en que se desenvuelve, entre lo que debiera suceder, según su intención, y lo que sucede, en realidad, merced al accidente; entre el fin que habría de cumplirse, y las fuerzas físicas, espirituales, humanas, sociales, aún divinas, que impiden su consecución: entre el esfuerzo y el resultado, en suma»; *ibid.*, p. 39.

¹² *Ibid.*, pp. 39-40.

profesión consiste en «desarrollar en [sí mismos] el sentimiento de lo cómico y de sacarlo [...] para diversión de sus semejantes, fenómeno que entra en la clase de todos los fenómenos artísticos que denotan en el ser humano la existencia de una dualidad permanente, la facultad de ser a la vez uno y otro»¹³. Tal es el caso del clown (al que dedicaremos uno de los apartados de nuestro estudio) pero también el del humorista moderno, en quien germina lo cómico sublime y trascendental¹⁴. A este respecto, concluye Giner de los Ríos:

Entre todas las formas cómicas que produce *voluntariamente* el espíritu, como libre creación de la fantasía, ninguna quizá ha sido objeto de más singular estudio que la conocida modernamente con el nombre de *humor*. Desde Hegel, que en su *Estética* lo declara última evolución del espíritu romántico y señal infalible de la ruina de su ideal moribundo, a Richter y Schopenhauer, que lo levantan a manifestación fundamental de lo bello en la vida moderna [...] Pero es innegable que aquella situación y expresión peculiar del espíritu, donde lo cómico y lo trágico luchan en extraño contraste, y que es la que denota la voz *humor*, no puede menos de ser considerada como eminentemente estética, después que el genio de un Shakespeare y un Cervantes, de un Byron y un Sterne, de un Leopardi y de un Richter, de un Bulwer, un Toepffer, un Heine, la han consagrado con sus obras, recorriendo todos sus matices, desde la tierna melancolía al amargo sarcasmo, desde la ironía punzante a la benévola sonrisa.

Este contraste, que constituye la naturaleza intrínseca del humor, y que crece tanto más cuanto más aumentan en vigor los elementos antagónicos que enlaza, ha movido a Krause a elevar esta forma, de puro género cómico, a manifestación sintética de lo cómico y lo trágico¹⁵.

En ningún momento el autor emplea explícitamente la palabra «ironía», pero su presencia como concepto de fondo en los diversos planteamientos intelectuales sobre el humor que posteriormente se sucederán en España queda de este modo justificada.

¹³ Vid. Ch. Baudelaire: «De la esencia de la risa...», *Lo cómico y la caricatura*, p. 116.

¹⁴ Cfr. K. W. F. Solger: «L'ironie et le passage vers la métaphysique», en *L'art et la tragédie du beau*, pp. 162-166. Vid. *infra* «3.2.3. Coulrofilia postista».

¹⁵ Vid. Fco. Giner de los Ríos: *op. cit.*, pp. 45-46.

3.1.7. Tres aportaciones sumarias en los años inmediatos al Postismo

3.1.7.1. Wenceslao Fernández Flórez

Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964) aparecía en la nómina de colaboradores de la revista *Postismo* (1945) firmando el artículo «El poder creador», y de nuevo en *La Cerbatana* (1945) era citado por sus palabras de apoyo a la nueva estética: «Por lo visto, yo soy postista. Creo, como ustedes, que sin imaginación no existe el arte»¹. El gran vaso comunicante que conectaba el perfil literario de Fernández Flórez con la personalidad creativa de los postistas no era otro que el humorismo, materia en que Díaz-Plaja llega incluso a considerarlo superior al mismísimo Gómez de la Serna². Ese mismo año de 1945, el escritor gallego ingresaba en la Real Academia Española con un discurso sobre el humor en cuanto que posición ante la vida sólo propia de ciertas sensibilidades que han alcanzado su madurez espiritual:

*En el fondo no hay nada más serio que el humor, porque puede decirse de él que está ya de vuelta de la violencia y de la tristeza, y hasta tal punto es esto verdad, que si bien se necesita para producirlo un temperamento especial, este temperamento no fructifica en la mayoría de los casos hasta que le ayudan una experiencia y una madurez*³.

En la línea de las más importantes teorías del humorismo difundidas desde la época romántica (Richter, Carlyle, Pirandello), Wenceslao opone el humor a la comicidad hiriente, esto es, a la burla: «Siempre un poco bondadoso [...]. Sin acritud, porque comprende. Sin crueldad, porque uno de sus componentes es la ternura»⁴. Esta ternura confiere al humor su lirismo melancólico, el cual no procede sino de una mirada desengañada de los grandes ideales y a la vez reconciliada con la vida por medio del sentimiento⁵.

¹ Vid. *Postismo*, p. 11; y *La Cerbatana*, p. 16.

² Vid. G. Díaz-Plaja: *Historia de la literatura española a través de la crítica y de los textos. Volumen II. Siglos XVIII-XX* (Barcelona: La Espiga, 1949), pp. 191-192. Remito también a *id.*: *Wenceslao Fernández-Flórez: el conservador subversivo* (A Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa», 1998).

³ (El subrayado es nuestro.) Vid. W. Fernández Flórez: *El humor en la literatura española*, pp. 10 y 15.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ «El humor se coge del brazo de la vida, con una sonrisa un poco melancólica»; *id.*

En contra de esta certidumbre, quedaba no muy lejos cronológicamente el ludibrio de libelos tan acerbos como «El olor marxista» (firmado por el propio Fernández Flórez en el diario *ABC* el 28 de mayo de 1939), cuya visceralidad pudo estar motivada por el difícil contexto en que tuvieron lugar espinosos trances personales, pero que en todo caso constituye el opuesto diametral de la piadosa ternura del humorismo. Vien mirado, la función que en último término el coruñés atribuye al humor denota un enfoque paternalista que perfectamente se aviene a su conservadurismo político. Así, frente a lo cómico, cuyo cometido no es otro que mover a risa (no importa con qué medios: satíricos, jocosos, burlescos...), el humor —nos dice— ha de cumplir una función moralmente edificante⁶. Y es aquí donde percibimos la mayor discrepancia en materia de humorismo con respecto a la visión postista. A la luz de la teoría romántica y, por extensión, moderna del humor, no resulta demasiado difícil rebatir la supuesta índole moralizadora que Fernández Flórez le atribuye. Ciertamente, en el humor romántico destaca de un modo especial la dimensión moral del sentimiento, pero ya vimos que ésta en modo alguno debe confundirse con un moralismo al uso, entendido como el conjunto de valores estables y consuetudinarios sancionados por el poder institucional de acuerdo a unos determinados intereses de clase. Según mencionamos en su momento, a menudo el poder se sirve del *patetismo* y del *didactismo* (precisamente las dos directrices que marcan la concepción humorística de Wenceslao) para defender la legalidad moral que sustenta las estructuras de ese mismo poder. Por el contrario, si algo caracteriza el humorismo romántico es su rebeldía frente a las limitaciones de la preceptiva moral y su permanente desafío a todo cuanto se inviste de una seriedad pomposa; rebeldía que el humorista ejerce poniendo al descubierto las contradicciones estériles y los absurdos de la moral oficial. En todo caso, si lo moral constituye la substancia del humorismo, es únicamente en la medida en que éste deviene un *supermoralismo* no ejemplarizante⁷. Así pues, y ateniéndonos a la omnipresencia del juego en la estética postista (categoría que se corresponde con la improductividad inmediata del humor moderno), podemos concluir que Fernández Flórez nunca influyó realmente a los postistas en materia de humor.

⁶ W. Fernández Flórez: *op. cit.*, p. 14.

⁷ De hecho, digamos con Aullón de Haro, la diferencia básica del humorismo romántico con respecto al humor de origen neoclasicista, al que en gran medida se opone, reside en la *supresión del finalismo didáctico o similar*; P. Aullón de Haro: «El humor en la poesía...», en H. den Boer & F. Sierra (eds.): *El humor en España*, p. 210. *Vid. supra* «2.2.6.1.1. Detención de los juicios afectivo y moral para la superación espiritual del hombre vocado a su libertad».

3.1.7.2. José Antonio Pérez-Rioja

Tres años antes del texto de Fernández Flórez, el filólogo y erudito José Antonio Pérez-Rioja (1917-2011) había dado a luz *El humorismo*, editado por la prestigiosa editorial Salvat. Es muy probable que dicho ensayo fuera conocido tanto por el citado autor gallego como por los postistas. Según Pérez-Rioja, la actitud básica del humorista (tanto en la vida como en el arte) es «una actitud comprensiva, sonriente y benévola ante las mezquindades, las torpezas y las ridiculeces de la humanidad», estas las cuales, por más que traicionen el ideal del poeta, no lo arruinan del todo⁸. En ello estriba, recordémoslo, la grandeza del humorista, cuya actitud afirmativa resiste a las felonías e indignidades del hombre, tratándolas incluso con benevolencia. Semejante coloración responde al principio afectivo en que se sustenta el humor, el cual trasciende —por el corazón y la sensibilidad— el frío juego de la inteligencia cómica⁹. Con todo, la bonhomía del humorista no puede ser confundida con la servil complacencia, como si aquél simulara no percibir lo ridículo de la vida y de los hombres (tal es uno de los clamorosos defectos de enfoque de Pérez-Rioja¹⁰). Por el contrario, el humorista advierte con lucidez dolorosa ese error entrañado en la misma vida (error que los hombres no cejan en reproducir bajo las más variadas apariencias), sólo que muéstranoslo con una sana indulgencia que en ocasiones pasa por amor a ese mismo absurdo de la existencia engendrado por la humanidad, sin alzar en ningún caso el látigo fustigador de la sátira¹¹.

A igual que en el aludido texto de Fernández Flórez, uno percibe que estas premisas, sin duda tomadas de la teoría moderna del humorismo (especialmente de Pirandello, al que Pérez-Rioja consideraba «una de las más influyentes en el desarrollo de la literatura europea contemporánea»¹²), son reproducidas aquí de una forma un tanto mecánica y superficial, a modo de meros tópicos oportunistas. Ambos autores españoles también coinciden en destacar la divergencia finalista de lo cómico y el humor en relación con la risa, esta la cual, de ser un fin para el primero, pasa a convertirse en un medio

⁸ J. A. Pérez-Rioja: *El humorismo*, pp. 33 y 37.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ *Id.*

¹¹ «En la tolerancia —apunta Arnold Hauser— consiste la esencia del humor, en esa tolerancia que sabe encontrar lo bueno también en lo malo; pero no consiste en la ceguera que pasa por alto lo pequeño en lo grande y lo ridículo en lo grandioso»; A. Hauser: “El descubrimiento del humor”, *Orígenes de la Literatura*, Vol. II, pp. 319-320.

¹² J. A. Pérez-Rioja: *op. cit.*, p. 138.

coadyuvante de la función moralizadora atribuída al humor¹³. A todas luces, semejante reclusión del humorismo «dentro de la moral y el *buen gusto*»¹⁴ falsea sus cualidades en aras de la visión burguesa del mundo que aquél combate, pero a la que perfectamente se adaptaba el humor costumbrista de un Fernández Flórez, quizá el inspirador literario del ensayo de Pérez-Rioja. Los estrictos límites de esta moral al uso únicamente pueden producir efectos claustrofóbicos en todo verdadero hombre de humor, definido como aquel que, libre de todo convencionalismo y de todo tabú (y sin importarle lo más mínimo atentar contra el buen gusto burgués), ha vislumbrado una vida superior. De hecho, el arte del humorista consiste en invertir lúdicamente las convenciones para poner elusivamente al descubierto la falsedad en que reposan.

3.1.7.3. Julio Casares

En su brillante contestación al mencionado discurso de ingreso de Fernández Flórez en la RAE, Julio Casares (1877-1964) coincidía en resaltar como virtud básica del humor su *indulgencia comprensiva* ante las equivocaciones ajenas, pero desligándose de la actitud paternalista que el nuevo académico atribuía al humor, en tanto que dicho paternalismo trae implícita una conciencia de superioridad de quien se cree depositario de la razón frente al error de *los otros*. Para que su comprensión y su indulgencia sean verdaderamente tales, el humorista ha de reconocer en sí mismo (aunque particularizadas estéticamente) las mismas contradicciones, defectos y pasiones de que todos participamos¹⁵. La idea de la risa como expresión de una superioridad egoísta se remonta a la *Poética* de Aristóteles, donde se dice que la comedia nace con la imitación de personas moralmente inferiores¹⁶. Pero será Thomas Hobbes (1588-1679), el teórico por excelencia del absolutismo político, quien más cumplidamente insistirá en la importancia del sentimiento de superioridad en lo cómico. Según expresó en su conocido ensayo *De la naturaleza humana* (1649):

la passion du rire est encore produite par l'imagination soudaine de notre propre excellence. En effet n'est-ce pas nous confirmer dans la bonne opinion de nous

¹³ En manos del humorista, apunta Pérez Rioja, «la risa es un arma admirable de moralización»; *vid. ibid.*, pp. 13 y 18.

¹⁴ (El énfasis es nuestro.) *Cfr. ibid.*, p. 41.

¹⁵ *Cfr.* Julio Casares: «Contestación» en W. Fernández Flórez: *op. cit.*, p. 42.

¹⁶ Aristóteles: *Poética*, 1449a.

mêmes que de comparer nos avantages avec les foiblesses ou les absurdités des autres ? [...] On pourroit donc en conclure que la passion du rire est un mouvement subit de vanité produit par une conception soudaine de quelque avantage personnel, compare a une foiblesse que nous remarquons actuellement dans les autres, ou que nous avions auparavant¹⁷.

Esta idea vuelve a aparecer en *Leviatán* (1651), la obra más conocida del filósofo inglés: «[la risa] es causada por algún súbito acto propio que complace, o por la aprehensión de algo deformado en otro, por comparación con lo cual hay súbita autoaprobación»¹⁸. En este caso, apunta Bergson, el juicio afectivo ha de quedar en suspenso, pues la comedia sólo puede comenzar «allí donde deja de conmovernos la persona del otro», del mismo modo que el poeta cómico nunca llega a interesarse por su propio absurdo¹⁹. Por tanto, la risa adquiere aquí una significación política y moral de tintes conservadores y hasta reaccionarios, ya que se pone al servicio del estatismo jerárquico social. Así lo interpreta Alfred Stern, desde un enfoque axiológico superpuesto a las tesis de Bergson: «La sociedad se sirve de la risa para asegurar de manera indirecta la conservación de su sistema de valores, mediante la degradación de todo otro sistema en competencia, y también para sostener, mediante devaluaciones, ciertas ficciones útiles a la vida social»²⁰.

Sin embargo, la experiencia romántica de la ironía *individuo / sociedad*, según el conflicto entre la necesidad —por parte del primero— de dar libre expresión a su yo y la fuerte coerción que la segunda ejerce sobre aquél, Baudelaire confiere a la risa de superioridad una naturaleza subversiva con respecto a los convencionalismos sociales²¹. El sujeto de esta superioridad ya no es el grupo, la sociedad, sino el individuo más o menos aislado, cuya risa *diabólica* (atributo acorde con el satanismo simbolista-decadentista de finales del XIX) va dirigida contra el objeto colectivo. Quizá el precedente inmediato de la tesis baudelaireana esté en la concepción teológica de la risa elaborada por Félicité Robert de La Mennais (1782-1854) en *Sobre el arte y lo bello* (1841). Para este filósofo y teólogo francés, la risa lleva la marca de un orgullo diabólico:

Toujours il implique un mouvement vers soi et qui se termine à soi... Quelle que soit la cause qui le provoque, allez au fond, vous le trouverez toujours accompagné d'une satisfaction d'amour-propre, d'un plaisir malin... Quiconque

¹⁷ Thomas Hobbes: «Du Rire», cap. IX, *De la nature humaine* (Paris: Vrin, 1971), pp. 97-98.

¹⁸ Vid. *id.*: *Leviatán* (Madrid: Editora Nacional, 1980), p. 163.

¹⁹ Vid. H. Bergson: *La risa*, pp. 112 y 137.

²⁰ A. Stern: *Filosofía de la risa y del llanto*, pp. 124-125.

²¹ Ch. Baudelaire: *op. cit.*, p. 89.

rit d'un autre se croit en ce moment supérieur à lui... Il fait grimacer les figures les plus harmonieuses, il efface la beauté, il est l'image du mal... Aussi, est-il incompatible, comme l'idée qu'on se fait des personnages qui ont offert les types les plus parfaits de la grandeur morale, de l'amour pur, universel. Qui pourrait se figurer le Christ riant ?²²

Pero esta risa de comicidad nada tiene que ver con la risa de humor procedente de la teoría romántica, presente en el humor social de Hume, en la ironía moral de Paulhan y en el pensamiento democrático de Proudhon²³. Según el escritor italiano Leonardo Sciascia (1921-1989), gran conocedor de nuestro país y rendido admirador de Cervantes, la comicidad exige contemplar los episodios desde arriba, de modo que «experimentamos una sensación de superioridad respecto a los personajes», mientras que, por el contrario, el humor implica un sentimiento de solidaridad que coloca al humorista en el mismo plano con respecto a los demás²⁴. En este sentido, Casares prefiere atribuir al humor un *sentimiento solidario* que supone «la proyección de la comicidad del individuo sobre el plano general de la especie», lo que a su vez implica una «concepción personal del mundo» (*Weltanschauung*) que supera el componente moralizador del humor como posición ante la vida²⁵.

²² La Mennais: capítulo VIII de *De l'Art et du Beau* (1841), ap. Claude Carcopino : *Les doctrines sociales de Lamennais* (Génova: Slatkine Reprints, 1968), p. 146.

²³ Vid. *supra* «1.5. De la ironía romántica a la ironía superior: el humorismo».

²⁴ Ap. José Antonio Hernández Guerrero: «El humor y las ciencias humanas», en J. A. Hernández Guerrero *et al.* (eds.): *Humor y Ciencias Humanas (Actas sobre el I Seminario Internacional sobre «El Humor y las Ciencias Humanas»)* (Cádiz: Univ. y Ayunt. De Cádiz, 2001), p. 19.

²⁵ Vid. J. Casares: *op. cit.*, pp. 45-46. Todas estas ideas pueden verse recogidas en *id.*: *El humorismo y otros ensayos* (Madrid: Espasa-Calpe, 1961).

3.2. LA ALEGRÍA POSTISTA

3.2.1. Identidad contradictoria y parábasis del sentimiento

En un texto de 1926, Mayakovsky transcribía estos versos del malogrado Serguéi Esenin (1895-1925):

1. nuestros días están poco preparados para la alegría; 2. nuestros días están poco preparados para el gozo; 3. nuestros días están poco preparados para la felicidad; 4. nuestra vida está poco preparada para la alegría; 5. nuestra vida está poco preparada para el gozo; 6. nuestra vida está poco preparada para la felicidad; 7. nuestro planeta está poco preparado para las alegrías; 8. nuestro planeta está poco preparado para el regocijo; 9. nuestro planeta no está particularmente preparado para las alegrías; 10. nuestro planeta no está particularmente preparado para la alegría; 11. nuestro planetita no está particularmente preparado para los placeres; 12. nuestro planeta está poco preparado para la alegría¹.

Impresionado por la noticia del suicidio de su amigo y compañero de generación (acaecido el 28 de diciembre de 1925), el propio Mayakovsky le dedicaría un poema cuyos últimos versos cantan:

Para la alegría
el planeta nuestro
está mal equipado.
Hay
que arrancar
alegrías
a los días venideros.
En esta vida
morir no es difícil.
Mucho más difícil
es hacer la vida².

Apenas cuatro años más tarde, asediado por sus contradicciones de artista (la renovación estética que abanderó sólo se impuso parcialmente), de revolucionario (asistió a la inestabilidad política que sucedió al fallecimiento de Lenin) y de hombre atormentado

¹ V. Mayakovsky: *Poesía y revolución*, p. 82.

² *Id.*: «A Serguéi Esenin» (1926), en *Poemas 1917-1930* (Madrid: Visor, 1993), p. 88.

por un amor problemático (mantuvo un sonado triángulo amoroso con Lilia Brik y su esposo Osip), Mayakovsky se dispara en el corazón convirtiendo en profecía autosatisfecha unos tempranos versos de 1915: «Pienso cada vez más / que sería mejor poner / un punto de bala a mi final»³. Años más tarde, Carlos Edmundo de Ory, sensible a la ironía trágica del destino que se materializaba en este acto, transcribe en su Diario un verso del poeta ruso: «“Conmigo se ha vuelto loca la anatomía; soy todo corazón” (Vladimiro Maiakovski)»⁴. Esta doble naturaleza del temperamento vital de Mayakovsky, cuyo propio nombre da título a un poema dramático de 1913, se percibe en estas palabras que el poeta se dirige a sí mismo a través de uno de sus personajes interiores: «Veo: en tu cruz de risas / crucificado tienes un grito dolorido»⁵.

La ironía no es alegría, pero únicamente poseyendo la primera puede el hombre aspirar a un reino de dicha. Qué duda cabe de que la alegría constituye el elemento base del humor postista y la justificación primera de su quehacer poético. Si es cierto que resulta inconcebible un Postismo sin humor, el humor postista tampoco es pensable sin alegría. Ahora bien, ¿qué aspectos intervienen en la configuración de esta alegría, situada a medio camino entre naturaleza y arte, entre la vitalidad despreocupada de la infancia y esa elegía al revés propia de los espíritus graves que, habiendo tomado distancia del mundo y de sí mismos, se esfuerzan en recobrar lo mejor de su niñez? En principio, esta alegría (vivida y gozada como tal) no procede de una disposición innata, sino de una actitud aprendida y más o menos en correspondencia con lo que venimos denominando humorismo.

En su ensayo sobre la ironía, Jankélévitch menciona ese «humor inestable, ciclotimia caprichosa y lunática» que define el *humoresque*, género musical creado por los románticos del siglo XIX⁶. Tal género contrasta con otros más líricos asociados al Romanticismo musical (desde la melancolía sedante del *nocturno* hasta el acento apasionado de la *serenade*, pasando por la pura ensoñación poética de la *reverie* o por el

³ *Id.*: «La flauta vertebral», *Poemas 1913-1916*, p. 80. También en un poema de 1916 encontramos: «Dentro de equis años, / en fin, no muchos / —palmaré de hambre / o me encararé a una pistola— / [...] me estudiarán profesores, pieza por pieza»; *id.*: «La rebaja», *op. cit.*, p. 22.

⁴ C. E. de Ory: *Diario (1955-1975)*, Vol. II, p. 86. Tiempo después nos dice: «Siempre me acordaré de los versos de Maiakovski, poeta suicida. Esos versos que hablan de barca del amor. // *Nuestra barca se hizo añicos* dice el verso, digo yo: *Notre barque'est brisée*, según la traducción francesa de Katia Granoff, antóloga de la poesía rusa. Maiakovski muere en 1930, año en el que escribe ese último poema, fin de la vida y fin del amor, como *mensaje supremo*. La barca del amor se abisma en el mar de la vida, el oleaje de los días: *Comme on dit parfois / l'incident est dos*»; *ibid.*, p. 277. Cfr. V. Mayakovsky: «Fragmento último», *Poesía* (Madrid: Akal, 1982), p. 183. El gaditano vuelve a nombrar a este autor en C. E. de Ory: *Nuevos aerolitos*, p. 73.

⁵ *Id.*: «Vladimir Mayakovski», *ibid.*, p. 34. Recomendando la lectura de la novela biográfica de Juan Bonilla: *Prohibido entrar sin pantalones* (Barcelona: Seix Barral, 2013).

⁶ Vid. V. Jankélévitch: *La ironía*, p. 117.

sugerente orientalismo del *arabesco*), situándose al lado de la libre impulsividad del *impromptu* y del alegre *caprice*, aunque sumando a la vivaracha excentricidad de este último un cierto matiz de melancolía⁷. En verdad, todos estos géneros fueron concebidos para expresar musicalmente un pensamiento poético, a la vez que el carácter voluble de un humor afín constituía, *mutatis mutandis*, el rasgo de estilo de no pocos poetas coetáneos. En otra parte de nuestro estudio aludimos fugazmente a la posibilidad de que en la obra de José de Espronceda (y quizá en la de otros españoles del XIX) se apreciara una ironía característicamente romántica, sobre todo en lo que se refiere a la inversión de emociones contradictorias y a su posterior fusión en una síntesis compleja que frecuentemente insinúa un cierto escepticismo existencial⁸. Dignas de mención son también a este respecto las *Poesías serias y humorísticas* (1885) de Pedro Antonio de Alarcón, autor que, pese a pertenecer al realismo literario, se relacionó con los integrantes del pequeño grupo post-romántico formado en torno a la figura del extremeño por Ros de Olano y Miguel de los Santos Álvarez, entre otros. Esta poesía «menos seria» de Alarcón denota un patetismo autoparódico, teñido de una tierna ironía y de un humorismo elegante y melancólico. Según escribió a este propósito Juan Valera (1824-1905), la poesía humorística nace como contrapunto a toda gran poesía lírica. Tal es el caso del citado bloque de la obra alarconiana, donde —a juicio del egabrense— se encuentran sus composiciones más valiosas: «Apenas hay poeta lírico, ni aún en los tiempos más remotos, que no deje en ocasiones traslucir la ironía; que no tenga su punta de humorístico, a veces en las composiciones más graves»⁹. El escepticismo existencial en que deviene la ironización del propio sentimiento se percibe claramente en estos versos, donde el poeta confiesa cómo su «pobre y destemplada lira»:

tan pronto toca a muerto como a gloria;
ora ríe, ora canta, ora suspira;

⁷ Entre sus cultivadores destacan los alemanes Robert Schumann (1810-1856) o Fürchtegott Theodor Kirchner (1823-1903), así como el postromántico checo Antonín Dvořák (1841-1904). Ya en la vanguardia musical del siglo XX, Erik Satie también compuso piezas donde expresó este tipo de humor juguetón, caprichoso, lleno de despreocupada diversión y alegría, si bien algo fluctuante. Vid. Maurice Hinson (intr. y selec.): *Humor in piano music (20 pieces from the Baroque to Modern Periods that reflect humor in music)* (Los Ángeles: Alfred Publishing, 1991); y Luis Núñez Hernández: «Humoresque: la música como contaminante social», en AA.VV.: *Morfología del humor (Jornadas de estudio y análisis del humor desde la Antropología, la Psicología, la Filosofía y la cotidianidad)*, días 16-19 de mayo de 2006 (Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2006), pp. 147-157.

⁸ Citando de nuevo el elegíaco «Canto II» de *El diablo mundo* (1841): «Truéquese en risa mi dolor profundo.../ ¡Que haya un cadáver más, qué importa al mundo!»; J. de Espronceda: *El diablo mundo*, p. 375. Vid. *supra* «0.2. La ironía romántica en los albores de la modernidad».

⁹ Juan Valera: «Prólogo» a P. A. de Alarcón: *Poesías serias y humorísticas* (Madrid: Tipografía de Gregorio Estrada, 1870), p. xxxiii.

y, como digo en la dedicatoria,
suspiro, risa y llanto son mentira¹⁰.

Desde una perspectiva amplia, la satirización del retoricismo romántico no se inició con los escritores pretendidamente realistas, sino con la vena jocosa y autoparódica de un tardorromanticismo que, periclitada la vertiente original, se revolvió irónicamente contra los clichés heredados. También en la narrativa corta de Miguel de los Santos Álvarez, los elementos del romanticismo paródico se entreveran con un humor descarnado, a la vez que el pesimismo doliente y la amarga resignación que dominan su obra lírica no impiden el estallido humorístico de unas fábulas poéticas en las que, por otro lado, hay más mordacidad satírica que humorismo contemplativo, más hilaridad grotesca que humanización de lo cómico-romántico:

En el calor de su amoroso trato
una gata gozaba sobre un gato;
y sé de buena tinta
que al mes de cabal el gato estaba encinta.

Esto, amado Teótimo, te enseña
que el que cae debajo es quien se empreña.

Cierto Prelado metropolitano
daba a sus familiares por el ano.

Trae mil inconvenientes
la familiaridad con ciertas gentes¹¹.

Mientras que Kant, el gran filósofo alemán de la Ilustración, recomendaba la saludable alternancia de sentimientos sublimes con la regocijante intrascendencia del humor, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), el principal poeta de aquella misma Alemania ilustrada y una de las referencias no kantianas del Idealismo-Romanticismo (especialmente de Fichte y de Schelling), sostenía que únicamente un alma libre puede «detenerse tanto en el lado agradable como en el desagradable de un sentimiento» y crear para sí «una mezcla de dolor y de alegría que tiene más encanto que el más puro placer»¹².

¹⁰ P. A. de Alarcón: «Historia inverosímil», *Dos ángeles caídos* (Barcelona: Red ediciones, 2012), p. 46.

¹¹ Recogidos por Antonio José López Cruces (intr., selec. y notas): *Poesías jocosas, humorísticas y festivas del siglo XIX* (Alicante: Alcodre, 1992). Por la época circularon infinidad de cuentos jocosos en verso, modelo que, según Cossío, constituía la base de los géneros festivos de fin de siglo; *vid.* J. M. de Cossío: *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Vol. II (Madrid: Espasa-Calpe, 1960), p. 817.

¹² Gotthold Ephraim Lessing: carta «XXV», *Laocoonte (o sobre los límites de la pintura y de la poesía)* seguido de las *Cartas sobre la literatura moderna y sobre el arte antiguo* (Madrid: Imprenta Sáez Hermanos,

El período romántico-idealista llevará a su exacerbación esta premisa: «De là —escribió Schelling— ce voile de tristesse qui s'étale sur toute la nature, la mélancolie profonde, indestructible de toute vie. La joie doit avoir la souffrance, la souffrance doit être transfigurée en joie»¹³. Más allá de la variación compensatoria de estados emotivos que, pese a todo, permanecen independientes entre sí, la ironía y el humor se postularán como la síntesis químico-espiritual de emociones recíprocamente modificadas¹⁴. En este punto, el propio Bergson reconocía que la pugna entre sentimientos opuestos (por sí sola risible) se vuelve seria cuando ambos «llegan a organizarse por su misma contrariedad, a progresar juntos, a crear un estado de espíritu complejo, a adoptar, en suma, un *modus vivendi* que nos dé pura y simplemente la impresión compleja de la vida»¹⁵. También a la inversa, la vida del ironista se vuelve un *puro estado de ánimo* en que los afectos más dispares se suceden unos a otros, sin transición ni solución de continuidad. Ello, en cierto modo, denota que el poeta ha conquistado su libertad con respecto a sus pasiones: su pena se oculta entonces «bajo el distinguido incógnito de la broma, su alegría se cubre de gemidos»¹⁶. Tal es una de las constantes del romanticismo cuya ironía refulge en varias de las rimas de Bécquer¹⁷.

Este ánimo fluctuante entre melancolía y gozo deviene la marca de una genialidad pujante que también se percibe en las operaciones de tipo onírico cultivadas por los surrealistas. Según reconocía el propio Breton, en los textos resultantes del método de escritura automática a menudo emerge una voz intrusiva que «adquiere gran gravedad en el momento en que más frívolos nos sentimos, y, otras veces, nos cuenta chistes en instantes de desdicha»¹⁸. El valor específico de estas rupturas de tono con las que el arte surrealista extremaba los contrastes no reside tanto en las innovaciones estilísticas que pudieran resultar de ello (pues la unidad de estilo según los preceptos de la retórica clásica fue ya dinamitada por los poetas románticos), sino en el hecho de confirmarnos la función mediadora del elemento crítico en los procedimientos automáticos, a la vez que las

1934), p. 177. «Los elevados sentimientos —decía Kant— [...] deben tener sus intermedios de broma regocijada, y las alegrías rientes deben formar con los rostros conmovidos y serios el hermoso contraste en que alternan espontáneamente ambos sentimientos»; I. Kant: «Sobre las propiedades de lo sublime y de lo bello en el hombre en general», *Lo bello y lo sublime*, p. 18.

¹³ Ap. E. Behler: *Ironie et modernité*, p. 225.

¹⁴ Vid. A. Hauser: *op. cit.*, pp. 317 *et seq.*

¹⁵ H. Bergson: *op. cit.*, p. 69.

¹⁶ S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, pp. 305-306.

¹⁷ «Mas tengo en mi tristeza una alegría» (rima LXVIII); «Nuestra pasión fue un trágico sainete, / en cuya absurda fábula, / lo cómico y lo grave confundidos / risas y llanto arrancan», etc. (rima XXXI). Vid. VI. Luarsabishvili: *art. cit.*; y Gustavo Adolfo Bécquer: *Rimas* (Madrid: Castalia, 2011).

¹⁸ A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *Manifiestos...*, p. 138.

constantes parábasis del sentimiento constituyen el reflejo objetivo de aquellas asociaciones inconscientes que los surrealistas prodigaban en sus obras. Ambos aspectos constituyen la clave de un irracionalismo que es tanto poético como irónico, y que, al activar los dos polos magnéticos de la subjetividad, propicia el máximo rendimiento creativo de la imaginación que se debate entre la más negra melancolía y el más fulgurante gozo.

En un texto de 1946, un joven Carlos Edmundo de Ory aludía así a la doble cara (o mejor, al doble fondo) de la emotividad que Chicharro atesoró como rasgo inherente a su personalidad artística:

En todo artista parecen encontrarse dos aspectos contradichos. Así, si por una cara de la medalla vemos una curiosidad, que casi roza el asombro (seria, mediatunda, escatológica, valdeslealiana, y, por fin, soñadora), por el anverso esa cuasi tristeza suya, ese hundirse más debajo de donde él mismo quisiera, se cambia de pronto, se trastoca, erupciona [...] Y la Danza Macabra se vuelve viva y fresca, de vida, de locura y de canto. Así, de Chebé, las dos alas de él, salen a la intemperie escamoteando y burlando a la música mecanizada¹⁹.

Lorenz sostenía que la ciclotimia, entendida como la alternancia de estados hipertímicos e hipotímicos, es un fenómeno habitual en las personas de tendencia creativa²⁰. La experiencia nos demuestra que los momentos de máxima creatividad, aquellos en que disponemos de un mayor montante de energía psíquica, a menudo son precedidos de un estado de pasividad apática: sístole y diástole de nuestra vida anímica, expansión del ser y repliegue ontológico. Con todo, ¿es posible un arte de las arritmias, es decir, un arte de las irregularidades y de las anomalías que, hundiendo sus raíces en el agitado caos de la vida interior, revele la presencia de un ritmo en sus propios términos? ¿Es la ironía romántica ese arte? Aún más, ¿es posible, no la simultaneidad de dos latidos, sino la duplicidad inmediata de un mismo latido en que dos emociones se entrelazan? Comenta Gómez Bedate a propósito de las *Cartas de noche* (1950-1960):

La crudeza del sentimiento, la angustia, es interrumpida constantemente con asociaciones disparatadas con que el autor de las confidencias [Eduardo Chicharro] se esperimentiza a sí mismo como defensa y exorcismo de un malestar

¹⁹ C. E. de Ory: «Chicharro hijo a rajatabla» (1946), en J. Pont: *El Postismo...*, pp. 498-499.

²⁰ K. Lorenz: «El cambio “hipertímico” e “hipotímico” del humor», *op. cit.*, p. 259. Para Freud, la alternancia desordenada de estos dos estados a menudo obedece a las fluctuaciones catécticas (es decir, de energía psíquica) desde el «yo» al «super-yo» (manía) y viceversa (melancolía propiamente dicha); *vid.* S. Freud: «El humor», *op. cit.*, p. 2999.

que ciertamente es metafísico pero que tiene una vertiente física, y fisiológica incluso²¹.

A colación de esta «vertiente fisiológica», la teoría hipocrática de los humores habría de ser nuevamente invocada. Según la exposición de Teofrasto (372 a. C.-287 a. C.) en el célebre *Problema XXX*, es propio del hombre melancólico que su ánimo bascule entre el éxtasis furioso (*manía* o inspiración divina) y la tristeza (*taedium vitae*), debido fundamentalmente a las variaciones termodinámicas supuestamente provocadas por la bilis negra (melancolía)²². En este mismo sentido, Descartes consideraba que la causa de la alternancia entre alegría y tristeza no era otra que la disfunción del bazo, órgano donde la humorología clásica quiso ver la fuente de la melancolía y de la risa²³. Por su parte, San Isidoro de Sevilla (556-636?) recogió en su monumental *Etimologías* (circa 634): «reímos gracias al bazo; nos irritamos por la hiel»²⁴. Como recogiendo el testigo de esta tradición, escribía Eduardo Chicharro:

tengo en el bazo un órgano de música sangrienta
que me muerde la entraña,
que me muerdo la lengua
yo mismo y sobresalto
preguntóme quién era la fiera que me hiriera
y encuéntrome, y protesto
al despertarme atónito
de que me estén mordiendo
o si animal yo ignoro
que ese yo ser saberlo

²¹ P. Gómez Bedate: «La poesía de Eduardo Chicharro», en *Poetas españoles del siglo veinte*, p. 155.

²² Vid. Aristóteles: *El hombre de genio...* En la bibliografía que hemos utilizado la autoría del *Problema XXX* es equívoca, ya que durante mucho tiempo ha sido atribuido al estagirita, si bien actualmente se cree que su autor fue Teofrasto, responsable del primer tratado —hoy perdido— sobre la melancolía; *cfr.* Winfried Schleiner: *Melancholy, genius, and utopia in the Renaissance* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1991), p. 20.

²³ «Y aquellos en quienes el bazo no está completamente sano, están sujetos a ser, no solamente más tristes, sino también, a intervalos, más alegres y más dispuestos a reírse que los demás»; R. Descartes: CXXV, *Tratado de las pasiones...*, p. 151. Vid. L. Joubert: «Por qué se dice que el bazo hace reír», *Tratado de la risa*, pp. 148-151. Risa y melancolía conforman desde antiguo una pareja de gran arraigo en el pensamiento occidental. Unos años antes de las tesis cartesianas sobre las pasiones, el erudito inglés Robert Burton (1577-1640) sostuvo en su prolija *Anatomy of melancholy* (1621-1641) que quienes padecen esta dolencia «conciben todo lo más extremo, todas las contrariedades y contradicciones, y en sus infinitas variedades»; Robert Burton: *Anatomía de la melancolía* (Madrid: Alianza, 2008), p. 228. Debido a ello, la melancolía es en gran medida responsable de las variaciones afectivas y anímicas que, por un lado, producen risa en los momentos más solemnes (como ocurría a Demócrito) o, por el contrario, causan un llanto inmotivado (como sucedía a Heráclito); *vid. ibid., passim*. En estos casos, como ha indicado María Bolaños, la carcajada no es la medicina del melancólico, «sino el síntoma más grave de su enfermedad»; María Bolaños: *Pasajes de melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996), p. 46-47.

²⁴ San Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, XI, I, 127; *ap.* Gonzalo Soto Posada: *Filosofía medieval* (Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2007), p. 74.

morderme así entre sueños
yo a mí, a mi Yo yo mismo,
y al ser mordido en lengua
espeluznado quedo.
[...] Me hago un ovillo y quieto
de mí mismo apiádome
de mi mí mismo a lo último,
como un crucificado,
por ser todo yo mismo
un enorme celoma²⁵.

Es cierto que las palabras «melancolía» y «humor», así como los conceptos que éstas designan, nacieron juntas y han evolucionado paralelamente hasta confluir de nuevo en las formulaciones modernas: la melancolía (*bilis negra*) es un humor y un carácter (más concretamente, un malhumor); asimismo, la más o menos reciente noción literaria y psicológica del humor comporta aún las reminiscencias de su antiguo significado humoral. Según Klibansky, la más perfecta síntesis de pensamiento profundo y anhelo poético sólo puede alcanzarse mediante la confluencia de humor y melancolía, merced a la cual ésta aligera su pesantez y el primero adquiere un sentido profundo. Por ello, cuando alguien se presenta bajo la apariencia de una melancolía diletante, aun en el caso de tratarse realmente de un melancólico en sentido trágico, aquel sujeto demuestra ser «lo bastante sabio para hacer burla de su propio *Weltschmerz* [pesimismo] en público y acorazar su sensibilidad»²⁶. Pero, con todo, el vaivén emotivo de la poesía de Chicharro no se debe realmente a la literaturización de una vertiente fisiológica (al contrario de lo que apuntaba Gómez Bedate), como tampoco ese mismo movimiento dual de la poesía de Ory resulta de ningún «sincretismo del pensamiento» (al contrario de lo que menciona Pont)²⁷. A nuestro juicio, prima sobre todas estas determinaciones la ironización del propio sentimiento a partir de la dramatización de la vida anímica (*ironía romántica*), la cual propicia las expresiones transpuestas del pensamiento y de la emoción (*parábasis*) en ese juego de aniquilación y rebrote permanentes que consituye uno de los estilemas de la estética postista, claramente entrañada en el humor. Como el propio Chicharro destacara en un texto de 1950 a propósito de las «vacas felices» de Heráclito, esta ironía (de naturaleza más espiritual que física, sin duda) posee una cierta «fuerza de inversión» o «ley de la contrapartida» merced a la cual el poeta consigue elevarse sobre las contradicciones que lo

²⁵ Vid. E. Chicharro: «La túnica sangrienta», en *Música celestial...*, pp. 95-99.

²⁶ R. Klibansky *et al.*: «La melancolía poética en la poesía postmedieval», *Saturno y la melancolía*, p. 233. Vid. *supra* «1.1.5. De la ironía romántica a la ironía superior: el humorismo».

²⁷ J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 14.

asedian²⁸. Dicha ironía es también la fuente de aquel *dualismo del yo* que, desde la perspectiva postista, se opuso tanto a la disolución del sujeto (operada, según ellos, en la Vanguardia histórica) como a la primera persona sentimental del Romanticismo²⁹. Semejante oposición parece forzada, sobre todo si nos atenemos a la tradición inmediata de la vanguardia española: por poner sólo un ejemplo, *Jacinta la pelirroja* (1929), de José Moreno Villa, es un claro exponente de la autoironía con que el poeta atenúa o inhibe las reacciones de su yo patético³⁰. Incluso en la poesía de Juan Larrea se advierte —en palabras de Bodini— el *doble*, «el sosias que atenúa irónicamente las tintas y apaga los gritos, que interviene para minimizar el drama metafísico del poeta»³¹. Semejante dualismo se reproduce en el propio seno del grupo postista, donde las dos tendencias se cruzan mutuamente hasta la ironía: por un lado, la melancolía poética de Chicharro; por otra, la excentricidad ensoñadora de Ory, cada una de las cuales importa su opuesto³². Retomando la tesis pirandelliana, «todo sentimiento, todo pensamiento, todo movimiento que surge en el humorista se desdobra inmediatamente en su contrario»³³. Esto es así en la medida en que el humor nace de un *desdoblamiento parcial de nuestra personalidad*:

La transposition volontaire de nos sentiments et de nos idées —apuntaba Cazamian— implique en effet la rupture des connexions naturelles entre les impressions et leurs expressions normales. Mais ces connexions, nous l'avons dit, subsistent en même temps qu'elles sont rompues ; l'humoriste éprouve à la fois le sentiment de tous, et le sien propre ; la vérité de sa nature originale, et la vérité de la nature banale, coexistent en lui, et une partie de lui-même est spectatrice de l'autre³⁴.

²⁸ Vid. E. Chicharro: «¿Hasta dónde se contradice Salvador Dalí?», en *Correo Literario*, n° 1, p. 1. Chicharro se refería concretamente al aforismo de Heráclito según el cual: «Si la felicidad residiera en los deleites corporales, deberíamos considerar dichosos a los bueyes cuando encuentran arvejas que comer»; vid. Heráclito: *Los fragmentos de Heráclito*, en J. L. Gallero & C. E. López (eds.): *Heráclito...*, p. 159.

²⁹ Vid. E. Chicharro: «Tercer manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 305; y C. E. de Ory: «Nuestro tiempo: Poesía», *op. cit.*, p. 308.

³⁰ Vid. J. Moreno Villa: *Jacinta la pelirroja* (1929), en *Poesías completas* (México D.F. / Madrid: El Colegio de México / Residencia de Estudiantes, 1998).

³¹ V. Bodini: *op. cit.*, p. 50.

³² A juicio de Pont, «la melancolía se instaura [en la poesía de Ory] como el móvil mediador y psicológicamente necesario para facilitar el acceso a aquellos estados excepcionales en los que el sueño y el ardor amoroso ocupan lugares privilegiados»; J. Pont: *op. cit.*, p. 213. En lo que respecta a Chicharro, su melancolía (mencionada por Ory) se correspondería con la melancolía *creativa* o *activa* de Marsilio Ficino, una melancolía *genial* ligada a la capacidad de entusiasmo del poeta en tanto que catalizadora de aquellos estados alterados de conciencia que son propicios a la creación artística; vid. A. Ruy Sánchez: *op. cit.*, p. 81; R. Klibansky *et al.*: «Marsilio Ficino», *op. cit.*, p. 250-267; y Noel L. Brann: «The platonic revival and the philosophical flowering of a theory of melancholy genius», *The debate over the origin of genius during the Italian Renaissance* (Leiden/Boston/Köln: Brill, 2001), pp. 82-152.

³³ L. Pirandello: *El humorismo*, p. 178.

³⁴ L. Cazamian: «Pourquoi nous ne pouvons définir l'Humour», *Revue germanique*, Paris, 1906, pp. 619-620.

En rigor, el ironista romántico es un melancólico que, capaz de ironizar sus propios sentimientos, sus pensamientos y hasta a sí mismo, oculta su tristeza detrás de una máscara festiva, sabedor de que aquella tristeza suya es inasequible a todo consuelo humano o divino³⁵. Así, en la figura del humorista, la contradicción entre esencia y apariencia (directamente relacionada con el conflicto individuo / sociedad) se anula y autogenera de manera constante. De aquí resulta otro de los motivos centrales de la identidad fragmentaria y paradójica del sujeto moderno, y uno de los atributos de la ironía: la *máscara*. La sonrisa humorística es, en este sentido, un «gesto de máscara [...], espejo de la inalcanzable distancia del hombre respecto a sí mismo»³⁶. Siguiendo a Bajtín, el de la máscara es «el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular»:

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida auto-identificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las “monerías” son derivados de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras³⁷.

Con Nietzsche, todo espíritu profundo ama la máscara en la medida en que la intrascendencia y la mediocridad simuladas (ironía) permiten al genio pasar más o menos desapercibido en el ridículo mundo de las falsas unidad y universalidad³⁸. Cuando la civilización misma es una máscara, el poeta y el hombre sabio aman su propia imagen superficial en tanto que ésta, mil veces fingida, se convierte en una condición de su propia verdad. También a la inversa, todo humorista es en el fondo un filósofo serio que discurre divertidamente sobre materias que normalmente consideramos graves o diserta gravemente sobre cosas aparentemente ligeras e insignificantes. En palabras del francés Louis Ratisbonne (1827-1900), de ello se deriva que el humor no esté en la risa ni en las lágrimas, sino en ambas:

³⁵ «Siente tristeza, pero se distancia de su propio estado, y por eso no es posible consolarlo. Sumido en su tristeza, hasta puede estar alegre»; L. F. Földényi: *Melancolía*, p. 334. En la novela de Fr. Schlegel, *Lucinde*, el mal de la melancolía que afecta a Julius es «tanto más peligroso cuanto que exteriormente él parecía alegre y divertido»; Fr. Schlegel: *Lucinde*, pp. 61-62.

³⁶ Helmuth Plessner: *La risa y el llanto* (Madrid: Revista de Occidente, 1960), p. 11.

³⁷ M. Bajtín: *La cultura popular...*, pp. 41-42.

³⁸ Vid. Fr. Nietzsche: § 40, *Más allá del bien y del mal*, pp. 69-70.

L'humoriste jette un regard sur la vie : il voit qu'elle ressemble à une comédie, et il s'égayé ; il songe en même temps que cette comédie est sérieuse, et il s'attriste. [L'humouriste] oscille entre le sourire et les larmes. Il ne s'amuse pas à déraisonner, mais il plaisante volontiers sur des matières qu'on regarde comme graves et disserte gravement sur des choses en apparence légères. Car pour lui, à un certain point de vue où il se place, tout dans la vie et la vie elle-même, c'est à la fois chose plaisante et grave, légère et sérieuse. L'humouriste, c'est souvent le critique qui gémit intérieurement et rit au dehors, qui affecte la gaîté et l'insensibilité, parce qu'il a peur de la sensiblerie. [...] Au fond, c'est un philosophe sérieux, mais il n'est pas plus pédant qu'il n'est sceptique ; il n'aime pas à dogmatiser ; il fait naître plus d'idées justes qu'il n'en exprime, et badiner, c'est sa manière d'instruire³⁹.

A fin de profundizar en las implicaciones estéticas de estas cuestiones con relación a la trayectoria vital y poética de los postistas, examinaremos a continuación el concepto de *alegría extraña* (entrelazamiento de pesar y júbilo, sentimiento trágico y efusión vitalista, melancolía y gozo) asignado a Carlos Edmundo de Ory y a menudo encarnada en la figura arquetípica del payaso (alegoría de la indentidad problemática del poeta entrañada en esa dualidad subjetiva), cuyo significado estudiaremos en el apartado posterior.

³⁹ L. Ratisbonne: *Impressions littéraires*, pp. 279-280.

3.2.2. La alegría extraña de Carlos Edmundo de Ory

Algunos críticos han destacado el componente trágico existencial de la poesía carloedmundiana¹. En este sentido, según Polo de Bernabé, el gaditano se situaba moralmente ante un mundo en ausencia de futuro². La idea de esta imposibilidad prospectiva cobra una nueva dimensión a la luz de la tesis de Lucien Goldmann, para quien toda *visión trágica* es esencialmente ahistórica en la medida en que sólo admite el presente³. Para el melancólico, el futuro importa no tanto la realización efectiva de la posibilidad (tal como marca la línea del pensamiento utópico), sino más bien el riesgo de que las cosas reales sean destruidas. Tal es el origen del *morbus imaginationis* que desde Avicena (980-1037) emparenta melancolía con imaginación⁴. Pese a todo, es preciso insistir en que el sentimiento trágico expresado en la poesía de Ory carece del pesimismo que resulta de las concepciones existencialistas al uso. Por el contrario, su tragicidad es rabiosamente vitalista, a la manera del Nietzsche-Zarathustra: «Pues todo placer se quiere a sí mismo, ¡por eso quiere también dolor! ¡Oh felicidad, oh dolor! ¡Oh corazón, rómpete! Hombres superiores, aprendedlo: el placer quiere la eternidad de *todas* las cosas, ¡quiere profunda, profunda eternidad!»⁵. Tal es la lección de la que Jankélévitch parece apropiarse

¹ Cfr. J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, pp. 97 *et seq.* El propio Ory enumeraba así los arquetipos de su ética-estética de referencia, seguro influido por los mitos de la *Beat Generation*, del Pop-Art y de la poesía *underground* cuajada a partir de los movimientos contraculturales norteamericanos: «suicidas, nihilistas, pesimistas, drogadictos, budistas, teósofos, filósofos, ultrasoñadores, eróticos, homosexuales, doloristas, locos...»; fragmento de «Carta-Notas» (18 de noviembre de 1987), *Correspondencia* de C. E. de Ory a Jaume Pont, en *ibid.*, p. 31.

² J. M. Polo de Bernabé: «El universo poético de Carlos Edmundo de Ory y el Postismo», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 168.

³ L. Goldmann: *Le Dieu Caché* (París, Gallimard, 1959), p. 43.

⁴ Cfr. Javier García Gibert: *La imaginación amorosa en la poesía del siglo de oro* (Valencia: Universitat de València, 1997), p. 21. En palabras de Kierkegaard, citado por Adorno: «¿Cuál es mi enfermedad? La melancolía. ¿Dónde tiene esta enfermedad su sede? En la imaginación; y su aliento es la posibilidad»; *ap.* Th. Adorno: *Kierkegaard...*, p. 81. Sobre esta «enfermedad del siglo», *vid.* S. Kierkegaard: *El concepto de angustia*.

⁵ Fr. Nietzsche: *Así habló Zarathustra*, p. 354. Esta misma idea es versificada retomando los versos de «El segundo canto de la danza»; *vid. ibid.*, pp. 256-257. Versos que debían ser muy caros al de Weimar: «¡El mundo es profundo, / y más profundo de lo que pensaba el día! / ¡Profundo es su dolor! / ¡El placer es más profundo aún que el sufrimiento! / El dolor dice: ¡pasa! / Mas todo placer quiere eternidad, / ¡quiere profunda, profunda eternidad!»; *ibid.*, p. 355. Esto recuerda la citada teoría del placer establecida por otra gran referencia carloedmundiana, Leopardi, para quien el deseo de placer no tiene límite ni en la duración ni en la extensión; *vid.* G. Leopardi: *Zibaldone*, Tomo I, pp. 143 *et seq.* Pero es preciso aclarar que es la *alegría* la que da proyección y continuidad a este placer, el cual, por sí solo, tiene poco recorrido; *vid. infra* «3.2.4. Alegría y risa en el Postismo». El pasaje nietzscheano anteriormente citado pertenece al capítulo «La fiesta del asno». Junto a otras celebraciones medievales de carácter paródico, como la *Fiesta de los Locos* (en la que, con motivo de la celebración del Año Nuevo, se parodiaban los actos de la Iglesia) o las *Risas Pascuales* de Semana Santa (en las que se contaban historias cómicas desde el púlpito de la iglesia), la también desaparecida *Fiesta del Asno* evocaba la huida de María y el niño Jesús a Egipto. La puesta en escena de esta

al decir en su estudio sobre la ironía: «En todo placer en general encontraremos ese elemento de eternidad, esa seriedad profunda de la vida: [...] el placer es algo absoluto, mientras dura; de modo que apresurémonos a reír, porque pronto no habrá humor que resista»⁶. Permitámonos objetar, sin embargo, que no es el placer lo que está aquí en juego, o al menos no cualquier tipo de placer (normalmente ligado al instinto), sino la *alegría*, la más exaltante de las pasiones soberanas y la menos condicionada por el mundo o por la naturaleza (de ahí también la más elevada y la más pura): «Hay un dios al principio, cuando no al cabo de toda alegría»; «La alegría es una luz que se devora a sí misma, inagotable; es el sol en *sus principios*»⁷. En tal sentido, la ironía postista y carloedmundiana estaba llamada a desplegar el juego estético en su apertura a la eternidad, no como negación del futuro (lo que negaría asimismo el presente y el ser), sino como superación de toda oposición y de todo conflicto en un proceso infinito que para el poeta constituye la fuente de toda dicha⁸.

En su poesía, Ory hace culto del dolor sólo en la medida en que su *elección* como vía de conocimiento dota de una mayor profundidad el entusiasmo jubiloso del poeta, del mismo modo que el humor intrascendente y el sentido lúdico propios del Postismo esconden un *pathos* a medio camino entre la ebriedad de los sentidos y un dolor estetizado. Verdaderamente, para una sensibilidad capaz de aprehender la belleza de ese drama magnífico al que llamamos vida, es síntoma de torpeza querer encadenarse al dolor únicamente para hundirse en las aguas de la emotividad poética⁹. Pero también le resultará un signo inequívoco de estupidez pensar que la ironía se limita a un exclusivo privilegio de

celebración consistía en hacer andar a un asno en medio de la procesión. El asno, como valor simbólico, expresa el mundo de lo material y corporal (por otro lado, la onomatopeya «¡hi ha!» en alemán coincide con el adverbio afirmativo «Ia», según pone de relieve el propio Nietzsche). Sobre este tema, véase M. Bajtín: *op. cit.*, pp. 72-77. *Vid.* también la mención que de esta fiesta realiza S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, p. 280 y nota 423 del editor. Con carácter general sobre el humor en la vida eclesiástica medieval, puede consultarse el trabajo de Jeannine Horowitz & Sophia Menache: *L'humour en chaire. La rire dans l'Église médiévale* (Gènev: Labor et Fides, 1994).

⁶ V. Jankélévitch: *La ironía*, p. 25.

⁷ E. M. Cioran: *Del inconveniente de haber nacido*, pp. 11 y 110, respectivamente. Ory descubrió a Cioran el 16 de julio de 1970, según él mismo refiere en su Diario. Sobre la oposición entre placer y alegría, véase lo indicado a pie de página en *infra* «3.2.4. Alegría y risa en el Postismo».

⁸ Citando unos versos del gran poeta chileno Gonzalo Rojas (1916-2011): «...la imaginación, no es realidad / sino alegría: alegría y poesía»; Gonzalo Rojas: «Voyager», en *Metamorfosis de lo mismo* (Madrid: Visor, 2000), p. 476. Imaginación-poesía-alegría, he aquí la tríade moral del artista. En un sentido inverso, «la poesía es el rechazo de la melancolía, un rechazo sin cesar olvidado pero sin cesar reafirmado»; *vid.* Ives Bonnefoy: «La mélancolie, la folie, le génie —la poésie», en Jean Clair (ed.): *Mélancolie. Génie et folie en Occident* (París: Gallimard & Réunion des Musées Nationaux, 2005), p. 16; *ap.* José Antonio González Alcantud: «Las obras de la melancolía en épocas de depresividad», en *El Fingidor. Revista de cultura*, n° 27-28, Granada, enero-junio de 2006, p. 9.

⁹ «El ironista no quiere ser profundo —nos dice Jankélévitch—; el ironista no quiere adherir, ni pesar; entre él y el pathos hay un punto de tangencia apenas perceptible, y casi imponderable»; V. Jankélévitch: *La ironía*, p. 32.

los bromistas intrascendentes. En este sentido, para Deleuze, la profundidad del humor consiste en el arte de las superficies, las cuales pueden llegar a ser más profundas que cualquier fondo¹⁰. Tal como reza uno de los versículos de *Música celestial*: «Nada es superfluo entre las cosas. Para el espíritu, existe lo superfluo»¹¹. No extraña, pues, que el mismo Eduardo Chicharro afirmara en 1950:

nosotros hemos sostenido siempre que toda obra grandiosa de la literatura es parto de dolor y de ironía; tal vez más de ironía que de dolor. Siempre hemos creído que el gran poeta, el gran pensador, en lo más profundo de su ser, se ríe del mundo, y hasta de su propia obra. Pero esa risa es la risa maravillada ante la Creación; risa nerviosa y benévola; risa familiar a las inteligencias sutiles... Es eso, en el fondo, la ironía¹².

Según el padre del Postismo, el humorista es el Gran Espectador de *la gran Tragedia*, el juez que no juzga y, por ello mismo, el verdadero hombre¹³. Lejos de inhibir el impulso afectivo, contempla el mundo un amor, con una bondad de ánimo y con una piedad que nada tienen que ver con la debilidad ni con la pobreza de espíritu¹⁴. Alegría y dolor, humor y gravedad, se entremezclan en este elevado juego donde el espíritu, gracias a la ironía, alcanza la máxima agilidad. Citando unos versos del *Prinz Zerbino* (1799) de Tieck:

Avez-vous déjà cherché à traiter l'humour
Avec gravité, et la gravité avec humour ?
Se plaie à jouer
Avec les douleurs,
Avec les joies, indistinctement,
Et avoir la sensation subtile
De la douleur
Dans l'humour,
Est accordé à bien peu.
Ils font choix, pour avoir la paix,
De l'une des deux,
Et ne sont point enviables ;
Hélas ! leurs joies
Sont même trop modestes,
Et c'est à peine si elles diffèrent

¹⁰ G. Deleuze: *Lógica del sentido*, p. 181.

¹¹ E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 210.

¹² *Id.*: «¿Hasta dónde se contradice Salvador Dalí?», en *Correo Literario*, nº 1, p. 6.

¹³ *Vid. id.*: *Música celestial...*, p. 210.

¹⁴ *Vid. ibid.*, pp. 212, 214, 221 y 222.

Des douleurs¹⁵.

Con el permiso de César Vallejo, el poeta nunca sufre solamente¹⁶. Lejos de padecer sin más su dolor, se nutre de él y lo suma a su mecanismo de exaltación. Al dictado de aquellos versos de Rilke:

...Nosotros, pródigos en dolores,
cómo los vislumbramos por anticipado en la triste duración,
por si acaso terminan. Pero ellos son nuestro follaje
invernal y perenne, nuestro verdor oscuro del sentido,
una de las estaciones del año secreto, mas no sólo tiempo,
sino lugar, poblado, campamento, suelo, residencia¹⁷.

La gozosa aceptación del destino (*amor fati*), con todos sus elementos trágicos inherentes, es sin duda una de las claves del estado de sensibilidad que dio a luz al Postismo, y que se mantendrá constante en la evolución personal del poeta Ory, quien nos habla de un sentimiento sensual y patético, producido por «el amor a la vida y el dolor que entraña la vida. Por su *alegría extraña* y demoledora. [...] No hay poema, ni arte en general, si no hay tragedia, que equivale a decir si no hay *mundo*»¹⁸. La conciencia reflexiva del dolor permite superar el *pathos* de los afectos pasivos (que determinan el estado de ánimo) hacia el *ethos* triunfal de las actitudes (disposiciones activas del ánimo) que construyen la personalidad del sujeto moral. De esta manera, un *pathos* de irritación, pesar o amargura puede ser trascendido por el *ethos* de la resignación estoica, del pesimismo existencial o, como en el caso del Postismo y otras vanguardias, de un vitalismo estético no exento de autoironía. Para el poeta, en efecto, la exaltación del sufrimiento es el signo de una estetización de la propia existencia. El poeta debe vivir poéticamente su vida, darle una forma artística (como quería Schlegel), lo que implica que el sufriente deja de ser el hombre cotidiano para convertirse en el sujeto formal de una experiencia estética en la que el dolor, ergotizado intelectualmente o patetizado mediante una expresión creativa, se

¹⁵ Ap. R. Huch: *Les Romantiques allemands*, p. 229.

¹⁶ Cfr. C. Vallejo: «Voy a hablar de la esperanza», en *Poemas en prosa* (escritos entre 1923 y 1929), en *Obra poética completa* (Madrid: Alianza, 1999), pp. 187-188. Influido por el peruano, exclamaba Ory en su Diario (29 de noviembre de 1952): «¡Sólo un hombre! ¡Sólo una vida que comprende en sí el sentido del sufrimiento!».

¹⁷ Vid. Rainer Maria Rilke: «Décima elegía», *Las elegías del Duino* (Madrid: Visor, 2002), p. 191.

¹⁸ (El primer énfasis es nuestro.) C. E. de Ory: «Nuestro tiempo: Poesía», en *Poesía (1945-1969)*, pp. 307-308.

ha purificado: «ha de ser la vida de cada uno su primera obra y, posiblemente, la más perfecta», afirmaba Ory¹⁹. A este propósito ha escrito Kierkegaard:

Un poeta a menudo sufre en la existencia, pero sobre lo que reflexiona es la obra poética producida en el proceso. El poeta existente que sufre en la existencia, sin embargo, no comprende el sufrimiento de esta manera. no se concentra en ello, sino que en el sufrimiento busca escapar del sufrimiento y encontrar alivio en la producción poética, en la anticipación poética de un orden más perfecto (más feliz). [...] *La realidad del sufrimiento, por tanto, no es idéntica con la verdad de la expresión*²⁰.

Asimismo, Kierkegaard estableció la unidad de lo trágico y lo cómico en función de un origen común: para el humorista en cuanto que existente, el sufrimiento es anejo al existir; así, comprende la profundidad pero estima irrelevante toda explicación al respecto, lo que suscita la broma²¹. Luego el humor «comprende el sufrimiento vinculado a la existencia, pero revoca el sentido esencial del sufrimiento para el existente», del mismo modo que revoca por la broma la profundidad derivada de esta comprensión²². Si donde hay vida hay contradicción, que es la condición de lo cómico y de lo trágico, uno y otro están presentes en cada estado de la vida: «Lo trágico y lo cómico son lo mismo en tanto que ambas cosas son contradicciones, pero lo *trágico es contradicción sufriente*, y lo *cómico es contradicción indolora*»²³. Esto significa que ambas categorías nacen del mismo fenómeno (la contradicción), pero se diferencian en virtud a la relación de la contradicción con la idea: «La interpretación cómica produce la contradicción o permite que aparezca al tener *in mente* el modo de salir; por tanto, la contradicción es indolora. La interpretación trágica ve la contradicción y se desespera por encontrar la salida»²⁴.

El Postismo contaba con una doble vía de escape: la poesía y el humor. Éste consistiría en ironizar la propia interioridad sufriente potenciando el elemento narcisista que pudiera subyacer a este rol de poeta mortificado por el esencial conflicto que azota su sensibilidad, desesperadamente necesitada de trascendencia²⁵. Por otro lado, la virtud

¹⁹ *Id.*: *Noches dantescas*, p. 9.

²⁰ (El subrayado es nuestro.) S. Kierkegaard: *Post scriptum...*, pp. 433-434.

²¹ *Ibid.*, pp. 436-438.

²² *Vid. ibid.*, pp. 440 y 535.

²³ *Ibid.*, p. 499.

²⁴ *Ibid.*, p. 500. Así sucede que «[cada] vez que hay una contradicción y uno no sabe la salida, no conoce la contradicción que ha de cancelarse y situarse correctamente en un estadio superior, la contradicción no indolora»; *ibid.*, p. 504.

²⁵ «In truth, pessimism flatters a man by presenting him with a portrait of himself, in which he appears as another 'Prometheus vinctus' suffering tortures from the hand of the cruel Zeus-Pater, the World-all, which begot and holds us, yet bearing up and resisting in proud defiance. The representation is, one must confess,

estética del dolor estribaría en su enorme capacidad para inducir estados creativos: «Lo extraordinario es el dolor. Y todas las metáforas ejemplares describen el dolor»; «Cuanto más torturado soy, más poético soy»; «Escribo bajo el dolor»²⁶; «El dolor es la única fuente»²⁷; «Sufrir, es decir, ser digno»²⁸. En ambos casos, el dolor pierde legitimidad y se volatiliza. Por eso el componente irónico recorre toda la poesía de Ory.

En esta estética del dolor son obligadas ciertas referencias, como el expresionismo de Georg Trakl o la tradición mística de Juan de la Cruz²⁹. Ahora bien, es en Schelling donde encontramos una más cumplida justificación del dolor como *conflicto* que el hombre —y hasta Dios mismo— tienen que padecer «antes de celebrar el triunfo de su liberación»: «El dolor es algo general y necesario en toda la vida, el punto inevitable de paso hacia la libertad. [...] Cada ser ha de conocer su propia profundidad; esto es imposible sin padecimiento»³⁰. En el caso del poeta, el padecimiento es recibido como un sagrado don, ya que se trata de la contrapartida ineludible del entusiasmo, de la inspiración divina:

Porque los dioses que nos conceden el fuego celeste,
también nos hacen donación del dolor sagrado [*heiliges Leid*];
quede ahí pues. Un hijo de la tierra
se ve que soy, para amar hecho, y para sufrir³¹.

sufficiently captivating, and one can hardly wonder that so many welcome it. Pessimism enables its adherent to pose as some wronged and suffering divinity, to the admiration of himself at least, if not of spectators around him»; J. Sully: *Pessimism...*, p. 424. Esta teleobjetivación de la propia personalidad atribulada que se ofrece como espectáculo a la conciencia permitirá, como veremos enseguida, el salto de una autoironía liberadora.

²⁶ Vid. C. E. de Ory: «Poesía y definición», en *Poesía (1945-1969)*, pp. 314-315.

²⁷ *Id.*: *Poesía abierta (1945-1973)*, p. 133.

²⁸ *Id.*: *Diario*, vol. I, p. 270.

²⁹ «Sólo a aquel que desprecia la felicidad llega el conocimiento»; Georg Trakl: *Obras completas* (Madrid: Trotta, 2000), p. 313. Para el místico español, el alma desea entrar en la espesura de trabajos y tribulaciones «porque el padecer le es medio para entrar más adentro en la espesura de la deleitable sabiduría de Dios. Porque el más puro padecer trae más íntimo y puro entender y, por consiguiente, más puro y subido gozar»; San Juan de la Cruz: anotación 12 a la «Canción 36» del *Cántico espiritual*, en *Obra completa*, Vol. 2 (Madrid: Alianza, 2003), p. 217. Para demostrar la cercanía poética que Ory sentía hacia el poeta austriaco, baste citar su poema «Trakliana-Oryana» (de 1973) en C. E. de Ory: *Energeia*, p. 171. Decía este mismo autor en una entrevista de 2005: «Lo que más me gusta que me digan es que soy discípulo de San Juan de la Cruz»; entrevista de M. B. A.: «Del silencio viene todo», publicada en el diario La Voz, el 15 de febrero de 2005. Mucho tiempo antes, en otro lugar, escribió: «San Juan de la Cruz, por ejemplo, lo ha sentido todo»; C. E. de Ory: «Oración» (1949), en *Soneto vivo*, p. 10. Pueden también citarse los siguientes versos de Ory referidos al poeta avilés: «Varón perfecto, / extático pensante, / lírico asceta, / espíritu viandante»; ap. José María Moliner: *San Juan de la Cruz: Su presencia mística y su escuela poética* (Madrid: Ediciones Palabra, 2004), p. 277. En la línea de esta ascesis mística del dolor, ha escrito más recientemente el poeta y sacerdote argentino Hugo Múgica: «El dolor, místico y poético —abismo y senda—, es conocimiento: “el más puro padecer trae y arranca el más puro entender”»; Hugo Múgica: *Poéticas del vacío* (Madrid: Trotta, 2002), p. 47.

³⁰ Fr. Schelling: *Las edades del mundo*, p. 253.

³¹ Fr. Hölderlin: «El país natal», *Poemas*, p. 217.

Así también, el Romanticismo se sitúa ante la posibilidad «de un dolor infinitamente estimulante»³². Pero, ¿estimulante para qué? Ya lo hemos dicho: para el conocimiento (poético) del mundo y de sí mismo. Talmente escribía C. E. de Ory en su Diario personal (enero de 1953):

El dolor es el camino único de toda cosa humana para que lo humano trascienda. Vivir sólo para el conocimiento. Dominio, resistencia, vencimiento. No esperar nada, no abandonar nada. Tomarlo todo del mundo, abrazarlo todo, comprenderlo todo. No hay lógica del mundo, sino conciencia del mundo³³.

El sufrimiento engendra la comprensión a través de la cual se hermanan los hombres. Pero el dolor no es sólo un estímulo hacia la comprensión de la realidad, sino también hacia su sensibilización estética: «Porque el dolor es una dimensión de la belleza, como la longitud es una dimensión de la materia»³⁴. Asimismo, escribía el bueno de Espina en el poema «Concéntrica III», de *Signario* (1923):

Mi alma es un jirón.
Y mi sonrisa aguda de sufridor jovial
dice con el estoico: «Dolor, no eres un mal.»
¡El corazón
es aún semilla joven!³⁵

En el dolor irónicamente asumido, se compenetran filosofía estoica y humor, así como lo profundo y lo superficial, lo moral y lo sensible³⁶. Un antiepicureísmo radical de tradición romántica (negación del placer *catastemático* como clave de una felicidad consistente en la serena ausencia de dolor y de toda perturbación del ánimo³⁷) se repite en Oscar Wilde, cuya obra titulada precisamente *De profundis* (1897), extensa epístola redactada durante su cruda experiencia en la cárcel de Reading (Inglaterra), define el dolor nada menos que como la emoción suprema y el arquetipo definitivo de la vida y del arte:

I now see that sorrow, being the supreme emotion of which man is capable, is atonce the type and test of all great art [...] the ultimate type both in life and art.

³² Novalis: *La enciclopedia*, p. 297.

³³ C. E. de Ory: *Diario*, vol. I, p. 237.

³⁴ A. Espina: «Reflexiones sobre la poesía» (1921), en *Poesía completa...*, p. 330.

³⁵ A. Espina: *op. cit.*, p. 220.

³⁶ *Vid. infra* «3.2.3. Coulrofilia postista».

³⁷ Está claro que este romántico placer en el dolor no encuentra acomodo posible en el sistema de Epicuro (341 a. C. – 270 a. C.); *vid.* Epicuro: *Obras completas* (Madrid: Cátedra, 2004). *Cfr.* Alain Gigandet : «Bonheur au jardin. L'éthique épicurienne», en Alexander Schnell (dir.): *Le bonheur* (París : J. Vrin, 2006), pp. 43-44.

Behind joy and laughter there may be a temperament, coarse, hard and callous. But behind sorrow there is always sorrow. Pain, unlike pleasure, wears no mask³⁸

C. E. de Ory admiraba profundamente a este autor, según se infiere de su visita al sepulcro donde reposan los restos del genial escritor y dramaturgo irlandés, ubicada en el cementerio Père-Lechaise de París³⁹. Estemos más o menos de acuerdo con las palabras de Wilde, lo cierto es que la risa puede también ser un subterfugio de quien, sufriendo sublimemente, desea conjurar su dolor o bien acorazar su sensibilidad para no exponerla a miradas ajenas y malintencionadas, lo que denota el pudor de un espíritu verdaderamente virtuoso. Por tanto, risa y alegría (esta la cual es un placer cinético que riñe con la ataraxia epicureísta) son dos conceptos que debemos considerar por separado, toda vez que no siempre aquélla es atributo de la alegría; si bien ésta, que tan difícilmente se deja enmascarar, nos predispone a la risa: «Desconfío de los hombres que no ríen», decía Ory en uno de sus aerolitos⁴⁰.

Frente a la percepción poética del dolor como vía de conocimiento intuitivo del ser, Salinas privilegiaba una gnosis por la alegría en el hermoso poema de *La voz a ti debida* (1933) donde, apelando a una segunda persona que es el «tú» anhelado por el poeta, éste la sitúa en el elevado vértice de alegría que constituye el encuentro amoroso (alegría que es a la vez llave y morada de un amor en plenitud):

Te busqué por la duda:
no te encontraba nunca.

Me fui a tu encuentro
por el dolor.
Tú no venías por allí.

Me metí en lo más hondo
por ver si, al fin, estabas.
Por la angustia,
desgarradora, hiriéndome.
Tú no surgías nunca de la herida.
Y nadie me hizo señas
—un jardín o tus labios,
con árboles, con besos—;

³⁸ O. Wilde: *De profundis*, en *Collected works of Oscar Wilde* (Ware, Hertfordshire [Inglaterra]: Wordsworth Editions, 2007), p. 1078. Puede también consultarse la edición española de sus *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1963), p. 1215.

³⁹ Vid. C. E. de Ory: *Nuevos aerolitos*, p. 51; y *Diario (1944-1955)*, Vol. I, p. 252.

⁴⁰ *Id.*: *Nuevos aerolitos*, p. 50.

nadie me dijo
—por eso te perdí—
que tú ibas por las últimas
terrazas de la risa,
del gozo, de lo cierto.
Que a ti se te encontraba
en las cimas del beso
sin duda y sin mañana.
En el vértice puro
de la alegría alta,
multiplicando júbilos
por júbilos, por risas,
por placeres.
Apuntando en el aire
las cifras fabulosas,
sin peso, de tu dicha⁴¹.

Pero esta alegría sin duda se aquilata con la experiencia de aquel dolor. Nadie como un espíritu grave y acostumbrado a bucear en las profundidades de la conciencia sabe jugar en la superficie alada de las cosas en cuyo reflejo iridescente el poeta celebra las metamorfosis del mundo. Y si el dolor es profundidad, la alegría es altura. Ésta comparte con el juego puro del arte moderno los atributos de la improductividad, la ilusión y la indeterminación. En otro poema del citado libro, el madrileño del 27 recorre el camino de vuelta de la alegría a su negación:

De prisa, la alegría,
atropellada, loca.
Bacante disparada
del arco más casual
contra el cielo y el suelo.
La física, asustada,
tiene miedo; los trenes
se quedan más atrás
aún que los aviones
y que la luz. Es ella,
velocísima, ciega,
de mirar, sin ver nada,
y querer lo que ve.
Y no quererlo ya.
Porque se desprendió
del quiero, del deseo,
y ebria toda en su esencia,
no pide nada, no

⁴¹ P. Salinas: *La voz a ti debida* (1933), en *Poesías completas*, pp. 342-343.

va a nada, no obedece
 a bocinas, a gritos
 a amenazas. Aplasta
 bajo sus pies ligeros
 la paciencia y el mundo.
 Y lo llena de ruinas
 —órdenes, tiempo, penas—
 en una abolición
 triunfal, total, de todo
 lo que no es ella, pura
 alegría, alegría
 altísima, empinada
 encima de sí misma.
 Tan alta de esforzarze,
 que ya se está cayendo,
 doblada como un héroe,
 sobre su hazaña inútil.
 Que ya se está muriendo
 consumida, deshecha
 en el aire, perfecta
 combustión de su ser.
 Y no dejará humo,
 ni cadáver, ni pena
 —memoria de haber sido—.
 Y nadie la sabrá,
 nadie, porque ella sola
 supo de sí. Y ha muerto⁴².

Sin embargo, en la melancolía poética sí que existe un sedimento especial que coincide con su contrario. Así, la tristeza de la que nos hablaba el poeta postista «no es triste, sino dulce, y yo hasta gozo con ella» (*Diario*, 9 de marzo de 1948). El acento victorhugiano es evidente a la luz de la siguiente proposición del romántico francés: «La mélancolie est un crépuscule. La souffrance s'y fonde dans une sombre joie. La mélancolie, c'est le bonheur d'être triste»⁴³. No en vano, *el goce en el dolor* (séptimo de los síntomas de la cosmovisión romántica enumerados por Sebold en un artículo de 2011), o el *placer sombrío del propio sufrimiento*, según expresión del romántico sevillano Gabriel García Tassara (1817-1875), remite a un dolor universalizado por la pujante efusividad del yo que se proyecta en todas las cosas y termina volviendo dulce —e incluso feliz— todo

⁴² *Ibíd.*, pp. 264-265.

⁴³ V. Hugo: *Les travailleurs de la mer*, precedido de *Notre-Dame de Paris* (Paris : Gallimard, 1975), p. 961.

padecimiento⁴⁴. ¿Pero qué hace que sea dulce para el poeta el dolor? Pues precisamente aquello mismo que vuelve amargo su placer: la reflexión del propio sentimiento que lleva a cabo la ironía, impregnándolo de su contrario y sumergiéndolo el alma —parafraseamos a Leopardi— «en un abismo de pensamientos indeterminados de los cuales no sabe ver ni el fondo ni los límites» (caos de donde resulta esa ilusión de infinito que el poeta necesita)⁴⁵. Según cantaban unos célebres versos de la «Ode on Melancholy» de Keats: «Ay, in the very temple of Delight / Veil'd Melancholy has her sovran shrine»⁴⁶. También el yo poético de las *Rimas* becquerianas reconocía sentir «de un amargo placer henchirse el alma / [...] / mas tengo en mi tristeza una alegría...»⁴⁷. Y con estos versos de claro acento romántico coronaba C. E. de Ory el poema «Entre la locura y el sueño»:

Sufrir llama a ser feliz
 Ser feliz llama a sufrir
 El triunfo no existe nunca
 ¿Quién puede triunfar del vértigo?
 Ser sensible no es ser libre⁴⁸

La voluptuosidad trascendental de los exaltados es un *dolor placentero* y *ennoblecido*⁴⁹. Así como Julius en la novela de Schlegel, el sujeto romántico goza sumergiéndose «en todas las mezclas y entrelazamientos de alegría y dolor, de los cuales brotan la sal de la vida y la flor del sentimiento, tanto la voluptuosidad espiritual como la bienaventuranza sensual»⁵⁰. Para ello es necesario aprender no sólo a gozar, sino también a sentir y gozar el goce, pero no menos a vivir reflexivamente el dolor⁵¹. No de otro modo, la melancolía en que ambas esferas convergen es esencialmente «conciencia de uno mismo intensificada, puesto que el yo es el eje en torno al cual gira la esfera de la alegría y del dolor»⁵². De ahí que, sin contradicción de fondo, el propio Ory afirmara en una de sus cartas personales (transcrita en su Diario el 24 de mayo de 1955): «*La verdadera vida no*

⁴⁴ Vid. Gabriel García Tassara: *Poesías. Colección formada por el autor* (Madrid: Rivadeneyra, 1873), p. 137; ap. Russell P. Sebold: «La cosmovisión romántica...», en *Castilla...*, p. 316.

⁴⁵ Cfr. G. Leopardi: *Zibaldone*, Tomo I, p. 151.

⁴⁶ J. Keats: *Poesía completa (edición biligüe)*, tomo II, pp. 150-152.

⁴⁷ G. A. Bécquer: «LXVIII», *op. cit.*

⁴⁸ C. E. de Ory: «Entre la locura y el sueño», en *Energeia*, p. 183.

⁴⁹ Novalis: *op. cit.*, p. 427.

⁵⁰ Fr. Schlegel: *Lucinde*, p. 5.

⁵¹ *Ibid.*, p. 6.

⁵² R. Klibansky *et al.*: «La melancolía poética en la poesía postmedieval», *op. cit.*, pp. 229-230. En otro pasaje de la novela de Schlegel, el personaje Julius examina su sentimiento: «me sentía tan solo y tan singular, y así como con frecuencia un tierno espíritu se pone melancólico por su propia alegría en medio del seno de la felicidad y precisamente en la cúspide de la existencia nos asalta el sentimiento de su nulidad, así miraba yo mi dolor con secreto placer»; Fr. Schlegel: *op. cit.*, p. 93.

conoce la tristeza. Y toda sinceridad pertenece a la integridad de la vida y *es la vida misma*. Ser sinceros y estar tristes... no puede ser. Deberíamos ser verdaderos únicamente en la consistencia y en la alegría...». En esta especial inclinación a la alegría desde la conciencia dolorosa del yo-en-el-mundo radica el *Dichtermut* («Coraje de poeta»):

Pase lo que pase, sea bendito para ti,
sé proclive a la alegría. ¿Qué podría
ofenderte, corazón, y qué te va a pasar
donde quiera que vayas?
[...] llegada la hora
[...] muera
nuestra alegría, de bella muerte!⁵³

Atributo característico del sujeto romántico, este sentimiento elevado de dolor y júbilo se convertirá también en rasgo distintivo de Méphiboseth, *alter ego* literario de Carlos Edmundo de Ory, en quien concurren las figuras del loco, del visionario y del poeta⁵⁴. En la tradición romántica de Hölderlin: «El dolor auténtico exalta. Quien pasa sobre la miseria, se alza más alto. Y está muy bien que necesitemos del sufrimiento para sentir la libertad del alma»⁵⁵. Asimismo, Novalis afirmó: «Hay que estar orgulloso del dolor; cada dolor es un recuerdo de nuestro alto rango»; aforismo que, por lo demás, en modo alguno se contradice con este otro: «A la humanidad le toca desempeñar un papel humorístico»⁵⁶. Pero es en Nietzsche en quien encontramos un dinamismo emotivo más afín al pensamiento poético de Ory, dinamismo del que resulta la síntesis trascendente de tragicidad y exaltación dionisiaca⁵⁷. Recordando que los orígenes de la tragedia y de la comedia se remontan al culto a Dionisos, es comprensible que la tragicidad

⁵³ Fr. Hölderlin: *Poemas*, pp. 228-231.

⁵⁴ Vid. C. E. de Ory: *Méphiboseth en Onou...*, p. 18.

⁵⁵ Fr. Hölderlin: *Hiperión...*, p. 162.

⁵⁶ Novalis: *Gérmes o fragmentos*, pp. 30 y 31, respectivamente.

⁵⁷ Rafael de Cózar ha llamado convenientemente la atención acerca del magisterio que el poeta y filósofo alemán ejerciera en Carlos Edmundo: «Con Nietzsche, también en Ory la voluntad de vivir y la vitalidad ascendente [...] abocan a hacer de la vida un esfuerzo y una lucha continuos en la inestabilidad, frente a la seguridad burguesa»; R. de Cózar: «Introducción» a C. E. de Ory: *Metanoia*, p. 71. Desde este punto de vista netamente creativo, «la vida y la muerte se confunden, el dolor y la alegría, el llanto y la risa, la belleza y el feísmo, danza de todas y cada una de las fuerzas positivas y negativas del hombre, vitalmente entregado»; *ibid.*, p. 72. Léase el poema dedicado al filósofo alemán; C. E. de Ory: «Consulta a Nietzsche», *Lee sin temor* (Madrid: Universidad Popular José Hierro, 2007), p. 156. Pese al carácter aparentemente disperso de la obra de Ory, afirma Félix Grande, «hay poemas que nombran el horror, otros el amor, otros la soledad, otros la risa. Dentro de un mismo poema, hay estrofas, y aun versos, y aun palabras, en apariencia antagonistas entre sí. ¿Antagonistas? Nada menos certero. Si se cree que la fidelidad de la poesía es nombrar —llorar y celebrar el múltiple mundo—, la variedad de interpretación poética de Ory es el resultado de una subterránea armonía. De ahí que, entre su diversidad, nunca se dispersa su estilo»; F. Grande: «La hora de Ory», en *Litoral*, n° 19-20, Málaga, junio 1971, p. 9.

carloedmundiana conviva con el humorismo arraigado en su experiencia postista: aquello que por su imperfección produce aflicción, por medio de la ironía produce goce, de modo que el hiriente fracaso del poeta para elevar su arte y a sí mismo a la altura de su ideal se convierte en la determinación de una risa triunfal que de algún modo salva la discrepancia íntima. Según explicaba Ory a principios de la década de los cincuenta: «No puede haber una poesía de la Risa, en la que tras el festín loco de la carcajada no se escuchen vagamente los pasos lentos y arenosos del llanto»⁵⁸. Con todo, tampoco puede haber una poesía del llanto en la que, tras el desconsolado balido del duelo, no intervenga el demonio bufonesco de la ironía. Así actualizaba Ory el célebre lema de Giordano Bruno, «In tristitia hilaris, in hilaritate tristis»: «*Piangendo rido. [...] Riendo lloro*»⁵⁹. El llanto de Heráclito y la risa de Demócrito —recordémoslo— confluyen en la poesía del autor postista⁶⁰. Más aún, Hades (deidad mayor del inframundo a cuyo reino de penumbra descendió el poeta trágico por antonomasia, Orfeo, héroe de la música y del lamento a quien terminarían despedazar las bacantes tracias) y Dionisos (dios vital al que algunos asignaban el epíteto Ctonio: «Subterráneo») son uno y el mismo⁶¹. Tal como rezan unos versos del poema elocuentemente titulado «Coincidentia oppositorum»: «La idea de dicha me es más cara / que toda idea de salvación»⁶². Luego la dicha es posible aun en la condenación o el desamparo existenciales: quizá para el poeta ella sea la auténtica redención del que sufre.

La cuestión psicológica de fondo reside en la posibilidad de que la tristeza y la alegría superen de algún modo su primitiva condición pasional para hacerse compatibles en el pensamiento. Remontándonos al *Tratado de las pasiones del alma* (1649), resulta que de las seis pasiones primitivas descritas por Descartes (admiración, amor, odio, deseo, tristeza y alegría⁶³), la última de ellas se desdobra en *joie* (gozo) y *allégresse* (alborozo, júbilo), este el cual alude a las manifestaciones externas del primero. Mas paralelamente a esta

⁵⁸ C. E. de Ory: «Nuestro tiempo: poesía», en *Poesía (1945-1969)*, p. 309.

⁵⁹ *Id.*: *Noches dantescas*, p. 27.

⁶⁰ «Heráclito sí, Demócrito también»; C. E. de Ory: *Los aerolitos*, p. 156.

⁶¹ «Mas uno y el mismo son Hades y Dioniso, por quien deliran y celebran frenéticas fiestas»; Heráclito: *Los fragmentos de Heráclito*, en J. L. Gallero & C. E. López (eds.): *Heráclito...*, p. 82. Cfr. Karl Kerényi: *Dionysos: Archetypal image of indestructible life* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1976), pp. 40, 83, 239 *et seq.* En el soneto XIX de los *Sonetos a Orfeo* (1923), de Rilke, obra citada por Ory en *Iconografía y estelas* (p. 195), encontramos: «En la tierra sólo el canto / santifica y conmemora»; R. M. Rilke: *Sonetos a Orfeo* (Madrid: Hiperión, 2010), p. 47. Y en el soneto VIII de la misma serie: «Tan sólo en el espacio del enaltecimiento / puede existir la queja la ninfa de la fuente / llorada [...] // El júbilo conoce, la nostalgia confiesa, / sólo la queja aprende aún [...]»; *ibíd.*, p. 25. En homenaje a este inmenso poeta, a quien Carlos Edmundo de Ory relaciona en sus inicios con el romanticismo de Heine, el gaditano le dedicó uno de sus poemas; *vid.* C. E. de Ory: «Rilke», *Lee sin temor*, p. 159; *cfr. id.*: *Iconografías y estelas*, p. 190. Significativamente, Ruiz Soriano incluye a Ory en su antología de poetas órficos; *vid.* Fco. Ruiz Soriano (ed.): *Poetas órficos. Antología* (Madrid: Huerga & Fierro, 2004), pp. 67-80.

⁶² C. E. de Ory: «Coincidentia oppositorum», *Lee sin temor*, p. 154.

⁶³ R. Descartes: artículo LXIX, *Tratado de las pasiones...*, p. 121.

pasión alegre, existe una alegría que es *puro gozo intelectual*, asociada a las emociones interiores producidas en el alma por la sola acción del alma misma. A dicho gozo intelectual suele acompañarle, como es lógico, la pasión de la alegría que le es semejante, aunque no siempre es así: también puede aparecer unida a otras pasiones «e incluso nacer de las que le son contrarias», como la tristeza o el dolor⁶⁴. Casi un siglo y medio más tarde, y ya desde un punto de vista estético, Kant establece una distinción entre *gozo* (el cual place en el juicio y determina una satisfacción en el objeto) y *deleite* (que place en la sensación)⁶⁵. De este modo se avanzaba hacia la independencia del arte con respecto a la vida, lo que determina la idea de un arte autónomo que propiciará la revolución estética del Romanticismo. Desde el punto de vista de una fenomenología de la experiencia estética, toda tristeza es captada como una *cualidad del mundo*, a diferencia de la tristeza real, «experimentada por el sujeto al modo del “yo soy”, como una modificación de sí mismo que tiene al mundo por causa exterior»⁶⁶. Bien sabemos que el proceso creativo lleva consigo la abolición del *yo* superficial, y que la emoción estética importa una imagen afectiva del objeto que trasciende el objeto mismo, de manera que dicho objeto emerge como *presencia jubilosa* de lo real. Por ello, puede asumirse que el poeta es portador de una alegría superior que trasciende las pasiones (inmanentes a la naturaleza contingencial del hombre) en la medida en que dicha alegría procede de la purificación estética de las mismas. De este modo, también para el Magister Ludi de *El juego de los abalorios* (1943), existe una alegría superficial difícilmente asimilable a esa otra alegría que es austeridad y hondura, sumo conocimiento y amor. Esta alegría serena representa para Hesse «la meta más alta y noble», pues es «afirmación de toda realidad efectiva, vigilia al borde de todas las simas y precipicios, [...] el secreto de la belleza y la verdadera sustancia de todo arte»:

El poeta que canta lo magnífico y lo terrible de la vida en el paso de danza de sus versos [y el músico] son portadores de luz y acrecientan la alegría y la claridad sobre la Tierra, aunque para ello tengan que guiarnos antes a través de lágrimas y dolorosas tensiones. Acaso el poeta cuyos versos nos encantan sea un triste solitario, y el músico un soñador melancólico, pero aun así, su obra participa de la

⁶⁴ *Ibid.* XCI-XCII, pp. 133-134 y CXLVII, p. 167. Según expuso el personaje de Sócrates en el *Fedón*, es propio de la condición humana la doble cara del placer y del dolor, los cuales importan sus contrarios: «¡Qué cosa más extraña, amigos, parece eso que los hombres llaman placer! ¡Cuán sorprendentemente está unido a lo que semeja su contrario: el dolor! Los dos a la vez no quieren presentarse en el hombre, pero si se persigue al uno y se le coge, casi siempre queda uno obligado a coger también al otro, como si fueran dos seres ligados a una única cabeza»; Platón: 60c, *Fedón*, seguido de *Fedro* (Madrid: Alianza, 2004), p. 37.

⁶⁵ I. Kant: *Crítica del juicio*, §54, p. 260. *Vid.* también E. Bürke: «Del deleite y del placer como opuestos el uno al otro», *Indagación filosófica...*, pp. 62-64.

⁶⁶ J. Cohen: *Estructura del lenguaje poético* (Madrid: Gredos, 1984), p. 202.

alegría de los dioses y de las estrellas. Lo que nos da no es su tiniebla, su cuita ni su miedo, sino una gota de luz pura de eterna alegría⁶⁷.

Este mismo argumento fue empleado por Reverdy en explícita y frontal disensión con aquel ideal de belleza concebido por Baudelaire (belleza ardientemente triste, cuyos atributos son la desdicha, la morbidez y el sufrimiento):

Por el contrario, creo que el fin del arte, la función del arte no consiste en hundir aún más al hombre en su miseria, su aflicción o su tristeza, sino en liberarlo de ellas, en darle una llave de salida levantándolo del plano real, pesadamente cotidiano, hasta el libre plano estético donde el artista se iza a sí mismo para vivir y respirar⁶⁸.

En verdad, este fragmento repite la idea que el autor de *Sources du vent* (1929) ya había formulado treinta y tres años antes:

anotemos ese error común debido al cual se han considerado más *artísticos* los temas tristes, penosos, melancólicos (en poesía), con exclusión de los alegres, cuando el caso es que el arte debe emocionar de un modo enteramente distinto al de estos medios, los cuales le son extraños, tanto unos como otros. Es liberándose de estos sentimientos como el arte se construye —mientras más libre de ellos sea, más alto y puro es⁶⁹.

La ascendencia romántica de estos postulados es bien demostrable. Tal como afirmaba Schiller en el prólogo a *El campamento de Wallenstein* (1798): «Grave es la vida, jovial es el arte»; paráfrasis de la frase de Ovidio: «*Vita verecunda est, Musa jocosa mihi*»⁷⁰. Cabe entonces pensar que el arte se sitúa por encima de la vida, ya que —como escribiera el propio Schiller en 1793— aquél está llamado a «regocijar al espíritu y gustar a la libertad»⁷¹. Años más tarde, Victor Hugo, en referencia a la gaya filosofía que todo

⁶⁷ H. Hesse: *El juego de los abalorios* (Madrid: Alianza, 2008), p. 340. Según Adorno, la tesis de la jovialidad del arte reside en el propio *procedimiento* del arte mismo, y no tanto en su contenido; *vid.* Th. W. Adorno: «¿Es jovial el arte?», *Notas sobre literatura*, pp. 580.

⁶⁸ P. Reverdy: «Esa emoción llamada poesía» (1950), *op. cit.*, pp. 63. *Vid. ibid.*, p. 67-68. Decía el autor de *Les fleurs du mal* en una obra de 1851: «Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires ; — tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère [...] un type de Beauté où il n'y ait pas du Malheur» ; Ch. Baudelaire : *Fusées* (1851), en *Œuvres complètes*, Vol. I, p. 1255.

⁶⁹ P. Reverdy: «La emoción» (1917), *op. cit.*, pp. 20-21.

⁷⁰ Fr. Schiller: «Prólogo» a *El campamento de Wallenstein*, en *Teatro completo* (Madrid: Aguilar, 1973); y Ovidio: *Tristia*. Ambos citados por Th. Adorno: «¿Es jovial el arte?», en *op. cit.*, p. 579.

⁷¹ «Únicamente la resistencia explícita contra el virulento poder de los sentimientos hace reconocible el principio de libertad que reside en nosotros [...] Quien sea presa del dolor —añadía el citado autor—, no es sino un animal atormentado, y no un ser humano doliente; pues al ser humano se le exige desde luego una resistencia moral ante el sufrimiento, resistencia a través de la cual se hace visible el principio de libertad, la

humor de alto linaje importa (Cervantes, Aristófanes, Rabelais...), afirmaba: «Voici que l'art, le grand art, est pris d'un accès de gaieté»⁷². Por su parte, Hölderlin escribe: «*Und sieh! Aus Freude sagen wir von Sorgen; / Wie dunkler Wein, erfreut auch ernster Sang*» («Y mira, de pura alegría hablamos de penas, / también regocija el canto serio, como el vino oscuro»)⁷³. Y nuevamente Hesse, en *El lobo estepario* (1927), obra que Carlos Edmundo de Ory leyó con especial detenimiento (así se desprende de la nota del 3 de octubre de 1964 en su Diario), definía el humorismo como una especie de sabiduría superior de la vida, propia de los espíritus que han superado los estadios del sufrimiento:

Sólo el humorismo, el magnífico invento de los detenidos en su llamamiento hacia lo más grande, de los casi trágicos, de los infelices de la máxima capacidad, sólo el humorismo (quizá el producto más característico y más genial de la humanidad) lleva a cabo este imposible [de plegar los polos opuestos], cubre y combina todos los círculos de la naturaleza humana con las irradiaciones de sus prismas. Vivir en el mundo *como si* no fuera el mundo, respetar la ley y al propio tiempo estar por encima de ella, poseer «*como si* no se poseyera», renunciar *como si* no se tratara de una renunciación —tan sólo el humorismo está en condiciones de realizar todas estas exigencias, favoritas y formuladas con frecuencia, de una sabiduría superior de la vida⁷⁴.

Hacemos notar que esta fórmula del «como si», propia del humorismo, es también inherente al principio de juego que en gran medida actualiza el distanciamiento irónico que hace posible invertir ciertos estados de la vida anímica⁷⁵. En verdad, toda emoción estética

inteligencia que reside en él. [...] el sufrimiento en sí jamás puede ser la finalidad última de la representación artística, ni tampoco la fuente *inmediata* del goce que sentimos ante lo trágico»; Fr. Schiller: «Sobre lo patético» (1793), incluido en *Escritos breves sobre Estética* (Sevilla: Doble J, 2004), pp. 1 y 5.

⁷² «Son problème, la matière, l'amuse —continuaba el francés—. Il la formait, il la déforme. Il la combinait pour la beauté ; il s'égaye à en extraire la laideur. Il semble qu'il oublie sa responsabilité. Il ne l'oublie pas pourtant, car subitement, derrière la grimace, la philosophie apparaît. Une philosophie déridée, moins sidérale, plus terrestre, tout aussi mystérieuse que la philosophie triste. L'inconnu qui est dans l'homme et l'inconnu qui est dans les choses se confrontent ; et il se trouve qu'en se rencontrant, ces deux augures, la Nature et le Destin, ne gardent pas leur sérieux. La poésie, chargée d'anxiétés, bafoue, qui ? elle-même. Une joie, qui n'est pas la sérénité, jaillit de l'incompréhensible. On ne sait quelle raillerie haute et sinistre se met à faire des éclairs dans l'ombre humaine. Les obscurités amoncelées autour de nous jouent avec notre âme. Épanouissement redoutable de l'inconnu. Le mot pour rire sort de l'abîme» ; V. Hugo: *William Shakespeare* (Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven & Ce, Éditeurs, 1867), pp. 131-132.

⁷³ Fr. Hölderlin: «A Landauer», *Poemas*, pp. 252-253.

⁷⁴ (El énfasis es mío.) H. Hesse: *El lobo estepario* (Madrid: Alianza, 1997), p. 65.

⁷⁵ Para ilustrar este *como si* que subyace en la ironía, Safranski cita los primeros versos del poema «Mondnacht», de Joseph von Eichendorff (1788-1857); *vid.* R. Safranski: *Romanticismo...*, p. 188. Dicho poema comienza: «Era como si el cielo/ Besara en silencio la tierra»... Puede leerse el poema íntegro en la citada edición bilingüe de Alfonsina Janés; *vid.* J. von Eichendorff: *Gedichte / Poemas*, pp. 234-235. Sobre esta forma del «como si» en cuanto que principio sobre el que se erige la filosofía de H. Vaihinger, remito a su célebre *The philosophy of "As if": a system of the theoretical, practical and religious fictions of mankind* (London: Routledge & Kegan Paul, 1968). Sobre la concepción kantiana de la poesía como juego de conceptos basado en esta forma del «als ob», *vid.* Haydée Silva Ochoa: «Emmanuel Kant et le jeu

nace del acrisolamiento de la pasión, de tal modo que pueda ser recibida por el sujeto de la contemplación como una dávida de júbilo. Si con Achim von Arnim, autor perteneciente a la segunda generación romántica alemana, el poeta es «un verdadero mártir, un eremita que, en un celibato voluntario, se entrega a la oración y a la mortificación, a fin de que sus semejantes conozcan la alegría»⁷⁶, para Nietzsche el arte se convierte por ello en la *redención del que sufre*, es decir, un «camino que conduce a estados en los que el sufrimiento es querido, transfigurado, divinizado, en los que el sufrimiento es una forma de gran entusiasmo»⁷⁷. Esta línea de pensamiento estético se larvó en el filósofo intempestivo durante sus obras de juventud, como *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, redactado en 1873 bajo el influjo de Wagner y Schopenhauer. Según el filósofo martilleador, una vez el intelecto consigue liberarse por fin del yugo de los conceptos (residuos de metáforas que han perdido su fuerza sensible), se nos presenta entonces pleno de capacidad creativa originaria: más exuberante, más rico, más ágil y audaz, colmado de placer creador. Sólo cuando se ha sustraído a la servidumbre de las abstracciones con que afrontaba las necesidades inmediatas, el intelecto puede ya imprimir en los objetos una cierta *felicidad sublime* y una cierta *serenidad olímpica*, además de establecer un elevado *juego con la seriedad*. En este sentido, el poeta encarna al «héroe desbordante de alegría» que, aun sufriendo más intensamente y más a menudo, ha sabido conjurar la desgracia para irradiar ánimo y energía a través de la creación pura de metáforas intuitivas con las que el intelecto gusta de celebrar sus Saturnales:

Ese enorme entramado y andamiaje de los conceptos al que de por vida se aferra el hombre indigente para salvarse, es solamente un almacén para el intelecto liberado y un *juguete* para sus más audaces obras de arte y, cuando *lo destruye, lo mezcla desordenadamente y lo vuelve a juntar irónicamente, uniendo lo más diverso y separando lo más afín*, pone de manifiesto que no necesita de aquellos recursos de la indigencia y que ahora no se guía por conceptos, sino por intuiciones⁷⁸.

Tal es así que, si no fuera por el contrapunto salvador de la ironía, el poeta trágico, debido a la poderosa sugestión de su arte, correría siempre el grave riesgo de sucumbir a

esthétique», *Poétiques du jeu. La métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XX^e siècle*, Tesis Doctoral (París : Université de Paris III, 1999), pp. 53-57.

⁷⁶ Ap. A. Béguin: *El alma romántica*, p. 315.

⁷⁷ Fr. Nietzsche: 17 [3], *Fragmentos póstumos*, p. 232.

⁷⁸ (El subrayado es mío.) Fr. Nietzsche: *Sobre verdad y mentira...*, p. 36. Vid. *ibid.*, pp. 35-38.

las fuerzas que se oponen a la vida⁷⁹. Merced a la ironía nace en el sujeto un *principio superior* que, según argumentara Hoffmann por boca de Eufemia, personaje de *Los elixires del diablo* (1816), consiste en «la propia, maravillosa capacidad de salir de sí mismo» para contemplar el propio Yo desde otro punto de vista, «lo que constituye el medio ideal forjado para una voluntad extraordinaria, dispuesta a alcanzar todas las metas propuestas y que dan sentido a una vida superior»⁸⁰. Sin embargo, al igual que todopreciado don — escribe Hoffmann en *La princesa Brambilla* (1820)—, también esta ironía entraña un peligro capital, a saber, el de un *dualismo crónico*, «locura singular en la que el yo se divide en dos y en la cual, por lo mismo, la personalidad debe sucumbir»⁸¹. Más adelante, el personaje de Ruffiamonte (disfrazado de Magnus) leerá en voz alta el pasaje de un misterioso libro cuyo lenguaje presenta ecos del idealismo fichteano:

¡Oh hermosa Roma, donde el torbellino jubiloso de las máscaras hurta lo serio de la propia seriedad! Las quiméricas visiones de la fantasía juegan alegremente en su escenario diverso, pequeño y redondeado, al igual que un huevo. Este es el mundo, el imperio de las graciosas fantasmagorías. El Genio tiene el poder de alumbrar de su yo el no-yo: él puede desgarrar su propio seno. El dolor de la existencia se transforma en vivo placer⁸².

En virtud de esta ironía, la *mentira* se convierte —siguiendo las palabras de von Arnim— en un *hermoso deber del poeta*⁸³. La poesía misma constituye el supremo arte de la simulación: transforma las vanas ilusiones en verdades poéticas y la verdad en un juguete sometido a los caprichos de un consumado fingidor⁸⁴. Quizá haya sido Giorgio

⁷⁹ «El pecado mortal del poeta: ser su propia sirena, oírse demasiado a sí mismo, ahogarse en su canto. Por eso debe aprender a dudar de sí mismo y de lo que dice. Aprender a desdecirse. El poeta anda siempre en la cuerda floja: es el volatinero que camina sobre el filo de la luz que es también el filo del cuchillo»; O. Paz: *In/mediaciones* (Barcelona: Seix Barral, 1979), p. 212.

⁸⁰ E. T. A. Hoffmann: *Los elixires del diablo*, p. 140.

⁸¹ *Id.*: *La princesa Brambilla*, p. 180. Según se explica más adelante, dicho mal consiste concretamente en una enfermedad de la vista provocada por haber usado anteojos demasiado pronto: «Algún trastorno se ha operado en mis pupilas, porque es bastante corriente en mí el verlo todo al revés, y de ahí proviene el que a menudo encuentre divertidas las cosas más tristes, y tristes las cosas más alegres»; *ibid.*, p. 183.

⁸² *Ibid.*, pp. 193-194.

⁸³ En efecto, «*die Lüge eine schöne Pflicht des Dichters ist*»; Achim von Arnim: *Die Kronenwächter* (Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1989), p. 14.

⁸⁴ Según comienza la célebre «Autopsicografía» de Pessoa, traducida por el filopostista Crespo: «El poeta es un fingidor./ Finge tan completamente/ que hasta finge que es dolor/ el dolor que en verdad siente»; F. Pessoa: «Autopsicografía», *El poeta es un fingidor (Antología poética)*, ed. a cargo de Ángel Crespo (Madrid: Espasa-Calpe, 1982), p. 111. Otro heteronomista e ironista —en este caso de nuestras letras— escribió los versos: «Se miente más de la cuenta / por falta de fantasía: / también la verdad se inventa»; A. Machado: «Proverbios y cantares», *Poesías completas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1993), p. 296. Por su parte, el polifacético Jean Cocteau (1889-1963) escribió al final del poema en prosa «Le paquet rouge», perteneciente a *Opéra* (1925-1927): «*Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité*»; *vid.* Jean Cocteau: *Œuvres complètes*, vol. 4 (Genève: Marguerat, 1948), p. 152. Para el francés, la poesía es una moral individual que niega todo imperativo categórico externo: «*Cette morale particulière, peut paraître l'immoralité même au*

Manganelli (1922-1990) quien más audaz y tajantemente, en su ensayo *La letteratura come menzogna* (1967), ha identificado la literatura con la mentira⁸⁵. Con Ferrater Mora, a toda vida corresponde un ocultarse *por principio*, «como si en el encubrimiento del propio ser radicara la esencia de esa forma de existir [...] Un ocultarse que implica, sin duda, un descubrirse, hasta el punto de que a veces no podemos determinar si es la ocultación o el descubrimiento del propio ser lo que constituye la peculiaridad de esa existencia»⁸⁶. Ahora bien, por más extraordinarios que sean los límites de esta condición contradictoria alcanzados por la más común de las realidades humanas, dichos límites se ensanchan hasta extremos inverosímiles cuando conciernen a la vida del poeta, y no digamos ya cuando atañen a la del poeta moderno.

En su estrategia de ocultación-desvelamiento, el poeta juega a enmascararse, pero exhibiendo a su vez todas sus máscaras y ofreciendo aquello que en verdad juzga más digno de ser amado. Su arte, lejos de ser la estafa de su más íntimo yo, es por ello «suprema sinceridad en los antípodas del engaño»⁸⁷. Del mismo modo que en Eduardo Chicharro se advertía una doble faz, en la personalidad literaria de Ory conviven y pugnan entre sí dos personajes opuestos: «uno, desvalido como todos los hombres, sometido a las leyes del tiempo y del espacio, arbitrario, tierno, apasionado; otro, dotado de plenos poderes, absolutamente libre, abocado a lo necesario, dominado por la sola pasión de ser»⁸⁸. Su arte participa de estas dos esferas: necesidad y libertad, sensibilidad trágica e invulnerabilidad del yo, realidad interior y realidad mágicamente transformada. Pero su vanguardismo radica más exactamente en la liquidación de uno de los temas predilectos del Romanticismo secular: el *spleen* simbolista-decadentista, heredero del *fastidium vitae*

regard de ceux qui se mentent ou qui vivent à la débâcle, de sorte que le mensonge leur deviendra vérité, et que notre vérité leur deviendra mensonge» ; en tal sentido, el citado lema significa «que l'homme est socialement un mensonge. Le poète s'efforce de combattre le mensonge social surtout lorsqu'il se ligue contre sa vérité singulière et l'accuse de mensonge» ; *id.*: *Journal d'un inconnu* (Paris: Grasset, 1953), pp. 15-16. Ap. Monserrat Morales Peco: *Edipo en la literatura francesa: las mil y una caras de un mito* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002), p. 284.

⁸⁵ Vid. Giorgio Manganelli: *La literatura como mentira* (Madrid: Dioptrías, 2014).

⁸⁶ J. Ferrater Mora: *La ironía, la muerte y la admiración*, pp. 16-17. «La ocultación y su resultado nos revelan una de las caras esenciales de la vida encubierta, porque esta vida no es [...] un interior que baste ocupar abriendo las puertas de la ocultación y de la apariencia, sino un interior *constituido por la apariencia misma*. [...] ¡Qué extraña forma de ser esa en que el ser es también de manera esencial e ineludible la apariencia!»; «al llegar al hombre alcanzamos el reino del espíritu, y por consiguiente, un reino en el que nos es imposible hablar de ocultación y descubrimiento, porque el espíritu, que necesita acaso una intimidad para recogerse, no es ni lo encubierto ni lo manifiesto, sino una realidad que va más allá de toda manifestación y encubrimiento, una realidad que trasciende todo»; *ibid.*, pp. 18 y 19, respectivamente.

⁸⁷ P. Reverdy: «Circunstancias de la poesía» (1946), *Escritos...*, p. 74. Vid. *id.*: «Poesía aparte. Jaque al poeta» (1935), *op. cit.*, p. 100. También Max Jacob ha escrito en clave paradójica: «L'art est un mensonge, mais un bon artiste n'est pas menteur» ; M. Jacob: *Art poétique*, p. 9.

⁸⁸ Leopoldo Anzacot: «Dos Carlos», en *Litoral*, n° 19-20, Málaga, junio de 1971, p. 57.

et steticum de las almas bellas. En este sentido, podría decirse que la Vanguardia histórica satisfizo aquel ideal estético cuyo advenimiento Nietzsche profetizó en otoño de 1886 (aun con excepción de la idea de un arte sólo para artistas), y que estaría llamado a superar la melancolía romántica:

Si los convalecientes seguimos necesitando un arte, será un arte totalmente *diferente* —¡un arte irónico, ligero, fugitivo, divinamente desenvuelto, divinamente artificial que, como una brillante llama, resplandezca en un cielo sin nubes! Sobre todo: un arte para artistas, ¡sólo para artistas! *Respecto a ello* sabemos mejor qué es, ante todo, indispensable en ese arte: ¡la alegría, *toda clase de alegría*, amigos míos!⁸⁹

El dolor nos hace tomar conciencia de nuestra existencia individual e histórica. En este sentido, se concibe una disciplina del dolor entendido como vía de conocimiento humano que nos pone frente al Ser. Pero tristemente permanecemos a la puerta, atados a nuestro dolor, con una mirada de eternos exiliados. Frente a la congoja y a la angustia que la conciencia existencial nos genera, la alegría (una alegría también cultivada, esto es, también fruto del espíritu —al igual que ese dolor del que hablamos—, aunque únicamente al alcance de las inteligencias más sutiles y —en su humildad— más elevadas) nos devuelve al paraíso de la reconciliación en tanto que dicha alegría parte de la aceptación de la superioridad de la vida sobre el espíritu (siendo tal afirmación, paradójicamente, testimonio de la grandeza éste). Así, expiación y redención constituyen dos momentos yuxtapuestos del misticismo alegre que late en la cosmovisión postista y carloedmundiana: el ascetismo del dolor como estadio propiciatorio del éxtasis de un júbilo recobrado. Si el dolor del poeta es un dolor estético, en segundo grado, que reflexiona sensualmente sobre el dolor natural que lo antecede, la alegría del poeta es asimismo una alegría elevada a la segunda potencia que reflexiona estéticamente sobre la alegría instintiva, de modo que uno y otra incluyen, como elemento de contraste en la reflexión, su contrario⁹⁰. Así, bajo el influjo de Nietzsche y Bataille, en la poesía de Ory no se produce una *negación trágica de la existencia* (perspectiva que importaría una «*esthétique de la simplicité*», tal como escribiera Maulnier en un ensayo de 1934 sobre el ilustre autor de tragedias Jean Racine

⁸⁹ Fr. Nietzsche: «Prólogo», *La gaya ciencia*, p. 41. Asimismo, en una nota de comienzos de 1880 escribió: «Algún día, el arte de los artistas habrá de quedar absorbido por la necesidad que los hombres tienen de fiestas: el artista de vida retirada que expone luego su obra habrá desaparecido: estarán en la primera fila de aquellos que son inventivos en lo referente a alegrías y fiestas»; *id.*: *Fragmentos póstumos*, p. 61

⁹⁰ En su «Defensa de la alegría», aunque en el estilo prosaico, casi coloquial, que lo caracteriza, el uruguayo Mario Benedetti (1920-2009) exhortaba a «defender la alegría [...] también de la alegría»; Mario Benedetti: *Antología poética* (Madrid: Alianza, 1984), p. 171.

[1639-1699])⁹¹), sino más bien —y en contradicción armónica— una *afirmación dichosa de la existencia* como principio vital y poético, lo que asimismo incluye el reconocimiento del dolor.

Aun asumiendo la felicidad como el único fin verdaderamente racional de la vida, acaso no podremos ser absolutamente felices en un mundo finito y contingente, pero intentemos al menos ser alegres, esto es, cultivemos la más noble virtud de la alegría y reconquistemos el mundo por la emoción. Tal pudiera ser la enseñanza básica que, según los documentos cotejados, denotaría la grandeza espiritual del humorista en cuanto que sujeto ideal del Postismo carloedmundiano, curtido en la «disciplina de la felicidad»⁹². Sufrimos por la fragmentación y dispersión de nuestro ser, que únicamente la poesía (el arte) nos devuelve en unidad estética: «No me compadezcas sino comparte conmigo / en lo posible la unidad de mi dolor»⁹³. Pero esta mezcla de dolor y voluptuosidad a menudo admite el contrapunto irónico, una de cuyas más importantes encarnaciones culturales corresponde a la figura arquetípica del *payaso sentimental*, tan amada por el de Cádiz. A ella dedicamos siguiente epígrafe.

⁹¹ Vid. Thierry Maulnier: *Racine* (París: Gallimard, 1954), pp. 89-110.

⁹² C. E. de Ory: «Variación sobre un viejo tema», en *Energeia*, p. 227.

⁹³ *Id.*: *Metanoia*, p. 184.

3.2.3. Coulrofilia postista

Si la ironía romántica parte de un desdoblamiento de la conciencia por el que la subjetividad se reconoce a sí misma y se toma como objeto, tal fenómeno se caracteriza por un dinamismo absoluto entre pensamientos y sentimientos contradictorios que, aun progresando a lo largo de sucesivas síntesis, permanece como tensión, anhelo insatisfecho y plenitud no alcanzada. El dolor romántico procede de la contradicción del espíritu (anhelante de lo infinito) al experimentar sus propios límites. Entonces un elástico caos se refleja en esta poesía de la no consumación, cruzada siempre por el espíritu de *bufonería trascendental* que a menudo aplica tonos jocosos a temas elevados y tonos graves a temas bizantinos, sirviéndose de procedimientos como la parodia, la parábasis y la antífrasis (tanto retórica como ideológica). De este modo, el poeta moderno compromete todo su arte en aquel juego superior entre *esencia* (a veces conscientemente sobreactuado) y *apariencia* (no siempre falsa y en ocasiones dotada de elementos profundos). En este sentido, nos dice Boucher:

Pris dans les jeux de l'être et du paraître, fouetté par les lumières à éclipses des significations, des reflets et des présages, replongé ensuite dans l'indifférent ou l'absurde, l'homme ne sépare plus la plénitude du chaos. Et pour considérer sa propre vie, il aura toujours en réserve à la fois une larme et un sourire, une prière et une imprécation, un hymne et un chant funèbre. Les uns et les autres s'appliqueront aux mêmes objets simultanément, car tout est dans tout. Et la conscience de cette coexistence des contraires, cette lucidité qui voit se former et se dissoudre le mirage universel, perçoit l'agilité maligne ou narquoise de la vie, sa virtuosité d'illusionniste, ses ruses de décorateur, mais frémit en même temps aux appels du divin, compare dans un sentiment unique la majesté de l'ineffable et l'indigence de ses messagers, voilà ce que les romantiques ont appelé l'Ironie¹.

Merced a este *espíritu de contradicción* (así lo llamaba Baroja), «todo sentimiento, todo pensamiento, todo movimiento que surge en el humorista —concluye Pirandello— se desdobra inmediatamente en su contrario»². La vida del ironista romántico se vuelve un complejo de emociones encontradas que fluctúan entre sí, toda vez que constantemente juega a transponer los distintos afectos que componen su dramática interioridad: «Su pena

¹ Vid. M. Boucher: «Ironie romantique», en *Cahiers du Sud*, 1937 (reedición de 1949), p. 29.

² Vid. P. Baroja: *op. cit.*, p. 41; y L. Pirandello: *El humorismo*, p. 178.

se oculta bajo el distinguido incógnito de la broma, su alegría se cubre de gemidos»³. Correlativamente, afirma Ory en su Diario, el poeta moderno acaba siendo «un poco payaso, un poco dios» (22 de septiembre de 1968). Por acción de la ironía, en él toda preocupación formal se desvanece en una divina sonrisa que es el signo reconocible de su profundidad de espíritu:

Rien d'autre —escribió Fr. Schlegel— que cet étonnement sur lui-même de l'esprit pensant, qui se dissipe si souvent dans un sourire silencieux, et aussi, de nouveau, ce sourire de l'esprit, qui cache et inclut cependant en soi un sens profond, une autre signification, plus élevée, et aussi, fréquemment, le sérieux le plus éminent, sous la surface joyeuse⁴.

La figura del payaso se nos presenta como el resultado tragicómico de múltiples conflictos que atañen al poeta desde el punto de vista de la ironía romántica: el del individuo con respecto a su propio yo, con respecto a la sociedad, con respecto al Ideal que agoniza en contacto con la realidad... A la vez que todo en el poeta es profundo, éste siente a menudo la necesidad de ocultarse, de acorazar su sensibilidad tras una máscara de frivolidad jovial, como si un pudor de la inteligencia quisiera guardar lo máspreciado de sí en el fondo de su propio ser. Decía Nietzsche en referencia a Sócrates:

Todo lo que es profundo ama la máscara; las cosas más profundas de todas sienten incluso odio por la imagen y el símil. ¿No sería la *antítesis* tal vez el disfraz adecuado con que caminaría el pudor de un dios? [...] Todo espíritu profundo necesita una máscara: aún más, en torno a todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara⁵.

En este sentido, y en opinión de Jankélévitch, la ironía es uno de los rostros del pudor con que el hombre sensible trata de tamizar su secreto tras una cortina de bromas: un pudor de la inteligencia y del espíritu que, como dirá más tarde Marcos Victoria, «se cubre con los biombos brillantes de la burla y del juego»⁶. En el Dadaísmo, nadie como el payaso

³ S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, pp. 305-306. Véase también V. Jankélévitch: «Lo serio es el humor. La seriedad humorística», en *La aventura...*, p. 187.

⁴ Ap. E. Behler: *Ironie et modernité*, pp. 92-93.

⁵ Fr. Nietzsche: § 40, *Más allá del bien y del mal*, pp. 69-70.

⁶ Vid. VI. Jankélévitch: *La ironía*, p. 165; y M. Victoria: «La ironía», *op. cit.*, pp. 50-51. Es probable que los postistas tuvieran algún conocimiento del citado ensayo de Jankélévitch (publicado por primera vez en 1936), ya fuera por lecturas directas o a través de la obra del escritor Benjamín Jarnés (1888-1949), situado literariamente entre el Novecentismo y la Vanguardia. En la narrativa de este autor se aprecia la importancia de la ironía que Jankélévitch (a quien cita textualmente en varias ocasiones) dilucidó; vid. J. Gracia García: *La pasión fría. Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988). Por su parte, Salvador Dalí, en un artículo de 1927 dedicado a García Lorca, escribió sobre la ironía: «Heràclit ens diu que a la naturalesa li plau d'amagarse. Alberto Savinio creu que aquest amagarse

podía encarnar aquella faceta histriónica y subversiva que caracterizaba la vanguardia que los postistas imitaron⁷. *Grosso modo*, el atractivo del payaso reside, a parte de en su excentricidad lujosa, en su *exclusividad*, esto es, en su resistencia a toda definición, lo que en gran medida se ajusta a la irreductibilidad de la propia personalidad artística. Como el bufón, el loco, el borracho y el poeta, no pertenece en rigor a ninguna clase social. Ni plebeyo ni aristócrata, ni funcionario ni liberal, es totalmente irresponsable (rasgo que también comparte con los niños), gracias a lo cual puede permitirse llamar la atención sobre ciertas «verdades» que únicamente salvan el oprobio por la mofa y el desparpajo grotesco (privilegio vetado a los *bienpensantes*)⁸. De verse amenazado el orden de los mediocres, este personaje sería rápidamente ejecutado en aras del decoro y de la decencia pública. Detrás de sus máscaras, el payaso y el bufón están protegidos porque no se les toma en serio, pero si esas máscaras llegaran a desgarrarse o se desfiguraran, si detrás de la chanza se percibiera claramente una intención menos inofensiva de lo supuesto, entonces caería sobre ellos el peso del absolutismo, de la intolerancia, de la moralidad. El mismo Sócrates, ironista por antonomasia, fue definido por Nietzsche como «un payaso que consiguió que lo tomaran en serio»⁹. Y porque fue tomado en serio hubo de tomar la cicuta.

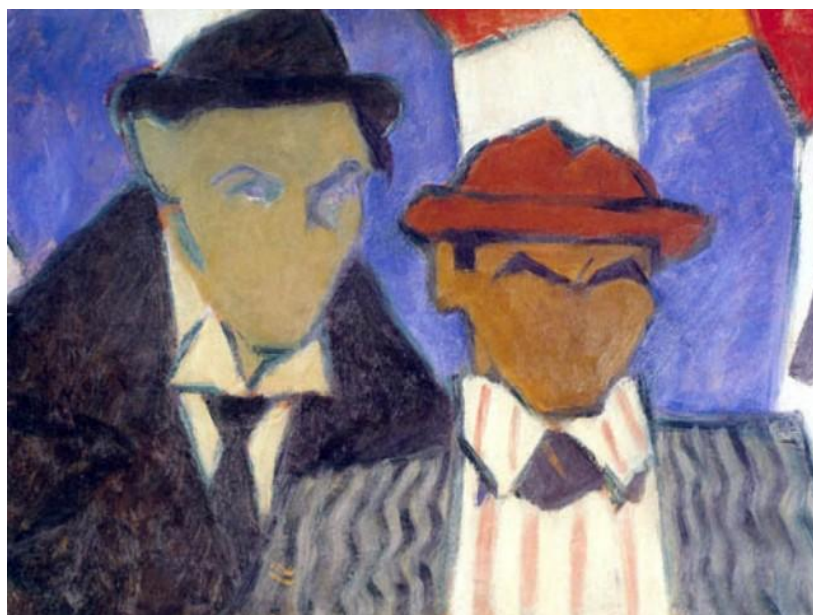
ella mateixa és un fenomen d'auto-pudor. Es tracta -ens consta- d'una raó ètica, car aquest pudor neix de la relació de la naturalesa amb l'home. I ell descobreix en això la raó primera que engendra la ironia. [...] Ironia -ho hem dit- és nuesa; és el gimnasta que s'amaga darrera el dolor de sant Sebastià [que primero fue asaeteado y finalmente muerto a latigazos]. I és, també, aquest dolor perquè es pot comptar»; S. Dalí: «Sant Sebastià» (1927), en P. Ilie (ed.): *Documents of the spanish vanguard*, p. 255.

⁷ Cfr. J. L. Giménez-Frontín: *El surrealismo...*, p. 28; y J. J. Delgado: «El Postismo, Carlos Edmundo de Ory, Felix Casanova de Ayala...», en *Félix Casanova de Ayala...*, p. 12. «Dadá es una gran payasada —ha escrito Hugo Ball—. Puesto que nuestra época apunta a la destrucción de todo lo más noble y mejor de la vida, el dadaísmo corteja el absurdo, ama toda clase de disfraz, juego o engaño»; ap. J. L. Giménez-Frontín: *op. cit.*, p. 33. En palabras de Tzara: «Nosotros somos directores de circo y chiflamos por entre los vientos de las ferias, por entre los conventos, prostituciones, teatros, realidades, sentimientos, restaurantes, uy, jojo, bang, bang»; T. Tzara: «Manifiesto del señor antipirina», *Siete manifiestos Dadá*, pp. 7-8. Asimismo, según el Manifiesto Dadá de 1918, esta estética se propone «restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía de cada individuo»; *ibid.*, p. 18.

⁸ En este preciso sentido, Polo de Bernabé identificaba a Carlos Edmundo con la figura tradicional del bufón; J. M. Polo de Bernabé: «El universo poético de Carlos Edmundo de Ory y el postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 312.

⁹ Fr. Nietzsche: «El problema de Sócrates», *El ocaso de los ídolos*, p. 50. *Vid. ibid.*, pp. 47-54. Sin duda, la ironía socrática constituía el modelo de referencia de aquella máscara que el sajón ponderaba en su filosofía: «Tal cosa constituía, me parece —escribió Nietzsche—, el encanto diabólico de Sócrates. Tenía un alma, pero aún disponía de otra detrás de ésta, y aún de otra más detrás»; ap. P. Hadot: *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*, p. 84. Sobre el interés de Nietzsche por la máscara del sileno Sócrates, además de la cita que transcribimos más arriba, *vid. ibid.*, pp. 80-92. Para una interpretación de la máscara en Nietzsche, remito a G. Vattimo: *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación* (Barcelona: Península, 2003). Asimismo, el español Eugenio Trías (1942-2013) plantea en su ensayo *Filosofía y carnaval* (1970) la carnavalización de la filosofía como juego de máscaras en que se diluye la noción tradicional de sujeto dentro de la crisis moderna de la subjetividad; *vid. E. Trías: Filosofía y carnaval* (Barcelona: Anagrama, 1984).

Sócrates obedeció al dictamen de la sibila délfica (*Nosce te ipsum*), y al hacerlo se convirtió en un *yo*. Esto contraviene la ley a que se debe todo bufón o payaso: carecer de identidad concreta, ser todos los yoes o ninguno, ser un *anti-yo*. A este propósito, el pintor uruguayo Rafael Barradas (1890-1929), director artístico de la revista *Tableros* (uno de los órganos de difusión del Ultraísmo), pronunció una conferencia titulada «El anti-yo, estudio teórico sobre el clownismo y dibujos en la pizarra», con motivo de la célebre velada ultra en el Ateneo de Madrid el 30 de abril de 1921. Desafortunadamente, no se conserva ninguna copia impresa del texto original, pero se sabe que sus palabras influyeron poderosamente en autores del 27 como Lorca y, especialmente, Dalí¹⁰. Según se puede observar en las siguientes ilustraciones, la dilución de los rasgos faciales y la ausencia de mirada expresarían la abolición de la personalidad egoica:



Rafael Barradas: *García Lorca y otro* (1920).

¹⁰ Así se concluye de algunas pinturas del artista catalán pertenecientes a aquella época, en las que una figura inmóvil, con el rostro plano y las cuencas de los ojos vacías (a la manera también de los retratos de Modigliani), destaca sobre un fondo de líneas cubistas. Sobre Barradas, artista que conoció de primera mano el Futurismo y el Cubismo, *vid.* Enric Jardí: *Rafael Barradas a Catalunya i altres artistes que passaren la mar* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992); y Pilar García-Sedas: *Joaquim Torres-García i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994).



Salvador Dalí: *Autorretrato con l'Humanité* (1923).

Remitiéndonos ahora a la imagen clownesca del poeta Ory, a menudo encontramos aquel distanciamiento irónico que posibilita el desdoblamiento esencial de su personalidad creadora: «Contento púseme si me parezco/ a mí mismo a mí mismo ahora mismo/ Un clown perfecto, qué barbaridad»¹¹. En estos versos, la estructura de los tiempos verbales nos sugiere la imagen de un doble salto en el vacío: el pretérito perfecto «púseme» junto al condicional que introduce el presente de indicativo «parezco» (reforzado enfáticamente por el complemento adverbial «ahora mismo») reproduce la primera cabriola del poeta-saltimbanqui; mientras que el segundo salto de la ironía es sugerido por el enfático «qué barbaridad», el cual expresa el extrañamiento del poeta-clown con respecto a sí mismo por la ruptura del principio de identidad¹². Henri Michaux (1899-1984), uno de los autores de

¹¹ C. E. de Ory: *Poemas* (Madrid: Rialp, 1969), p. 38. Comentaba Álvarez Ortega en una entrevista de 2005 realizada por Francisco Ruiz Soriano: «En cuanto a Ory, lo conocí a principio de los años cincuenta. Nos vimos sólo un par de veces. Por entonces no tenía ningún libro publicado y, por lo que pude ver, aprovechaba cualquier ocasión para decir de memoria sus versos. Estaba siempre como “en escena”. Era una especie de clown del verso. A la gente le hacía mucha gracia»; M. Álvarez Ortega: *Diálogo*, p. 103.

¹² Recordemos que la actitud fundamental del poeta irónico se define por su especial capacidad para tomarse a sí mismo como objeto: «Pour donner à ce véritable acte créateur tout son sens, le sujet se prend lui-même pour objet de son étude, et l'artiste se regarde en même temps qu'il regarde les autres ; il se saisit comme un personnage qui vit et qui agit, et comme observateur de ce personnage, qui pense et qui juge» ; R. Bourgeois: *L'Ironie romantique*, p. 247.

referencia de Ory, incluyó en *Peintures* (1939) un poema titulado «Clown», donde esta figura simboliza la reducción a la nada de aquel yo aparente de las seguridades adquiridas y de las supuestas verdades inconcusas (aniquilación cómica del yo racional y social) que precede al florecimiento de la unidad mística del ser:

...A coups de ridicules, de déchéances (qu'est-ce que la déchéance ?),
par éclatement, par vide, par une totale dissipation-dérision-purgation,
j'expulserai de moi la forme qu'on croyait si bien attachée, composée,
coordonnée, assortie à mon entourage et à mes semblables, si dignes, si
dignes, mes semblables.

Réduit à une humilité de catastrophe, à un nivellement parfait comme
après une intense truille.

Ramené au-dessous de toute mesure à mon rang réel, au rang infime
que je ne sais quelle idée-ambition m'avait fait désert.

Anéanti quant à la hauteur, quant à l'estime.

Perdu en un endroit lointain (ou même pas), sans nom, sans identité.

Clown, abattant dans la risée, dans le grotesque, dans l'esclaffement, le
sens que contre toute lumière je m'étais fait de mon importance.

Je plongerai.

Sans bourse dans l'infini-esprit sous-jacent ouvert à tous,

ouvert moi-même à une nouvelle et incroyable rosée

a force d'être nul

et ras...

et risible...¹³

En el ideario personal de Carlos Edmundo de Ory, esta figura circense adquiere un relieve psicológico que la dota de una gran palpitación humana: «Sólo admitiré a una clase de hombres: a los payasos» (Diario, 5 de junio de 1972). Entre sus aerolitos, encontramos dos reformulaciones paródicas de sendos lemas tradicionales (el castizo «Que me entierren vestido de torero» y el cartesiano «*Cogito ergo sum*»): «Que me entierren vestido de payaso»; «Muere un clown, luego lloro»¹⁴. La especial veneración que el gaditano sentía por la figura del payaso fue permanente a lo largo de su vida, y ello se percibe también en

¹³ Puede leerse el poema completo, seguido de un generoso comentario crítico, en Camilla Gjørven & Pierre Grouix: «Nul / et ras... / et risible... Lecture de *Clown*», en Pierre Grouix et Jean-Michel Maulpoix (eds.): *Henri Michaux: Corps et savoir* (Lyon: ENS Éditions, 1998), pp. 103-134. En España, este poema se publicó en la edición madrileña de Guadarrama —año 1958— del tomo que Gáetan Picon dedicó a la literatura francesa contemporánea; vid. G. Picon: *Panorama...*, pp. 372-373.

¹⁴ C. E. de Ory: *Aerolitos*, pp. 70 y 66, respectivamente. También pueden verse en *id.*: *Los aerolitos*, pp. 158 y 154. El último aerolito citado procede de una anotación más extensa que podemos encontrar en el Diario de Ory, con fecha del 9 de octubre de 1978, a propósito de la muerte de Victor Fratellini (1901-1979), pertenecientes a un célebre linaje de payasos. El 16 de noviembre de 1993 volverá a hacerse eco de la muerte de otro payaso, también perteneciente a una notable estirpe de payasos circenses: «Achille Zavatta [1915-1993] se suicida hoy: un tiro de fusil en la cabeza. A los 78 años, su maravillosa cabeza de payaso de circo, sin maquillaje, sin la nariz roja del más famoso clown de Francia, llamado Auguste desde siempre, dejó de hacer reír a pequeños y grandes».

las citas escogidas que recogió en su Diario bajo el epígrafe «*Sobre ángeles, clowns, locos, tontos y poetas malditos*», fechado en los años noventa:

«Amo cuanto es humano. Ser humano, totalmente, es quizá lo que está más cerca del ángel [...] Ser clown»

Henry Miller, «Virage a quatre-vingts»;

«El poeta maldito, el clown shakesperiano, el “granuja”, han sido creados para contrabalancear el invencible aburrimiento de la regla y de la ley»

Jean-Louis Barrault

«Los locos, los tontos y los clowns forman... las franjas de la tapicería de nuestra vida; ofrecen una cierta realidad al retrato»

Emerson

«El bufón es el que duda de todo lo que encuentre evidente»

Leszek Kolakowski¹⁵.

Decía Gómez de la Serna que en el humorista (siempre algo hipocondríaco y melancólico) se mezclan «el excéntrico, el payaso y el hombre triste, que los contempla a los dos»¹⁶. Por su parte, Jean Starobinski nos explica en su ensayo *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970) cómo con el Romanticismo se extiende una nueva sensibilidad que proyecta su atención —desde la literatura hacia el arte— hacia las imágenes de lo vivo (opuestas a los motivos del imaginario glorioso o de lo sublime tradicional), dotando así a payasos y demás personajes circenses de una significación casi alegórica. José Bergamín, sin ir más lejos, advirtió cómo los más importantes escritores y artistas que maduraron entre las dos guerras mundiales tenían *alma de circo* (Apollinaire, Picasso, Matisse, Max Jacob...): «Hay un payasismo, un clownismo en ellos, por su actitud vital y mortal ante el arte que ejercen [...] Me refiero, no sólo a las apariencias funanbulescas del clown, sino a su profundo, doloroso, vacío de alma»¹⁷.

En el pensamiento estético carloedmundiano, la figura del payaso adquiere desde el principio una inequívoca función carnavalesca, consistente en la inversión paródica de las convenciones sociales y en la caricaturización de la cultura oficial¹⁸. Alineada con las otras

¹⁵ Vid. *id.*: *Diario*, vol. III, p. 289.

¹⁶ R. Gómez de la Serna: «Gravedad e importancia del humorismo» (1930), *Una teoría...*, p. 209.

¹⁷ J. Bergamín: *Aforismos de la cabeza parlante*, pp. 43-44.

¹⁸ Siguiendo la tipología lúdica elaborada de R. Caillois, la *mimicry* (juego de imitación) consiste en «acompañar toda mímica solemne por una contraparte grotesca ejecutada por un personaje ridículo. En el circo, es el papel del payaso llamado “Augusto”»; R. Caillois: «Los dioses que parodian», *Los juegos y los hombres*, p. 230. Curiosamente, según Freud, la representación escénica más primitiva es la pantomima; *cfr.* S. Freud: *El chiste...*, p. 191. En mi opinión, esto nos lleva a pensar que quizá la pantomima naciera con el

figuras arquetípicas del niño, el poeta y el loco, en el poema «Palabras de un hombre», perteneciente al libro *Técnica y llanto* (1971), encontramos los versos: «Hace más tiempo fuiste un Niño / Un Clown después y un Loco ahora»¹⁹. También debe mencionarse a este respecto el poema «La locura», fechado en 1948:

La locura es una hoja de papel
con una mancha en su virginidad
La locura veloz pensionada en los ojos
del magnífico bruto cuya humana cabeza
gira como un trompo endiablado
Y cuando en mí una loca risa rompe
las tablas de la ley mental entonces
comprendo que ha saltado la cuerda
de mi ser y respiro carbono
Pero mi estado verdadero es
un estado de payaso natural²⁰

Tal estado de payaso natural es, como en el caso de los niños, un puro estado de ánimo. Fue don Antonio Machado quien en su día escribió: «El *clown* [exhibe la inagotable tontería del hombre] en sí mismo, la profesa como tonto de circo, con la seriedad y la alegría de los niños y de los santos»²¹. Sin duda, esta figura del circo tradicional, cuyo entorno fue maravillosamente recreado por Fellini en su película *I clowns* (1971), cobra una dimensión alegórica de especial relieve en la mitología moderna²². Pensemos asimismo en el cuadro *Cirque* (1891), en el que el pintor Georges Pierre Seurat (1859-1891) representó la atmósfera festiva del espacio mágico circense, como antes hicieran otros impresionistas de la talla de Renoir, Degas o Toulouse-Lautrec. En nuestra literatura, Gómez de la Serna captó en *El circo* (1917) el halo sagrado de este espacio mítico, una década antes de que Chaplin ganara un óscar por *The Circus* (1928) interpretando una vez más a ese genial personaje clownesco conocido bajo el nombre de Charlot, y que los postistas —recordémoslo— saludarán como a uno de los hitos del

desarrollo de las desigualdades de clase y con el enrarecimiento de las relaciones humanas, las cuales pasaron a sostenerse sobre principios artificiales de dependencia y dominación. Por tanto, y visto desde una perspectiva bajtiniana, los personajes grotescos del payaso o el bufón, entre otros, constituyen una respuesta de la cultura popular a las convenciones solemnes de la cultura oficial; *vid.* M. Bajtín: *La cultura popular...*, p. 13.

¹⁹ C. E. de Ory: *Técnica y llanto*, p. 66.

²⁰ *Id.*: *Poesía abierta*, p. 44.

²¹ A. Machado: *Juan de Mairena*, vol. I, p. 198.

²² En la mencionada película, el realizador italiano rendía homenaje —entre otros— a Charlie Rivel (nombre artístico del catalán Josep Andreu i Laserre, 1896-1983), uno de los payasos más célebres de la historia del circo. Al lector interesado le recomiendo la lectura de sus memorias, Charlie Rivel: *Pobre payaso* (Barcelona: Destino, 1973).

«Postismo universal y eterno»²³. Esta parodia bohemia del burgués diletante, sujeto de un hieratismo cómico y enternecedor, asediado por un antojo de infantilismo arcádico (*flâneur* decadente o *clochard* lírico de la metrópoli industrial), es un espectador desapercibido —a la vez que apasionado hasta extremos voluptuosos— del mundo y de los infinitesimales accidentes de su propio yo; y por ello, privilegiado testigo del destino universal²⁴.

En general, los vanguardistas se sintieron poderosamente atraídos por los misterios y las transgresiones de la realidad circense, interés que se extrema en el Postismo. Carlos Edmundo de Ory, por ejemplo, nos dice en uno de sus aerolitos —mezclando una vez más lo profano y lo religioso— que el poeta debe «llevar siempre un circo ambulante en el alma»²⁵. Ya la *parodia sacra* del Medioevo nos advierte del parentesco existente entre el juego y el rito a partir de una cierta analogía estructural que diversos autores han advertido²⁶. El circo representa nada menos que una proyección ludocómica del espacio sagrado, haciendo coincidir la dimensión sagrada del rito y la dimensión lúdica de la teatralización cómica²⁷. Allí el hombre de la urbe se evade de las coerciones de la vida social para reencontrar —entre risas y juegos— lo mejor de su infancia. En cierto modo, el payaso cumple una función iniciadora: su religión es el humor, su único dogma el amor; para él, rezar es reír. En este sentido, el *clown* no se limita a ser una parodia del sujeto discursivo (sacerdote) de los géneros declamantes y elevados de la religión (basados en la

²³ E. Chicharro: «Tercer manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 306. *Vid. supra* «2.2.3. La Generación del 27 y el humor».

²⁴ Nuestro Gómez de la Serna definió maravillosamente el *charlotismo* como «el baile de un hombre solo en medio de las vanidades y las fiestas engoladas del mundo»; R. Gómez de la Serna: *Ismos*, p. 256. Este personaje central de la mitología moderna representa la encarnación paródica del héroe romántico, a partir del contraste épico-cómico de la ironía trágica *individuo / sociedad*, en gran medida matizada por el orgulloso diletantismo simbolista. Decía Paz a este respecto: «El héroe romántico era el aventurero, el pirata, el poeta convertido en guerrero de la libertad o el solitario que se pasea a la orilla de un lago desierto, perdido en una meditación sublime. El héroe de Baudelaire era el ángel caído en la ciudad; vestía de negro y en su traje elegante y raído había manchas de vino, aceite y lodo. El personaje de Apollinaire es un vagabundo urbano, casi un *clochard*, ridículo y patético, perdido entre la muchedumbre. Es la figura que más tarde encarnaría Charles Chaplin, el protagonista de *La nube con pantalones* de Mayakovski y el de *Tabaquería* de Pessoa. Un pobre diablo y un ser dotado de poderes ocultos, un payaso y un mago. Es clara la filiación romántica del personaje y de sus actitudes; también lo es su novedad»; O. Paz: *La otra voz...*, p. 42.

²⁵ C. E. de Ory: *Aerolitos*, p. 86. *Vid. también ibid.*, pp. 58 y 62. Sobre la relación entre el circo y la vanguardia, especialmente en teatro, *vid. AA.VV.: Du cirque au théâtre* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1983).

²⁶ *Vid. P. Mabilie: Le miroir du merveilleux*, p. 48; y Fco. Umbral: *Ramón y las vanguardias*, p. 144. Puede consultarse también la obra de Gabriel Weisz: *El juego viviente. Indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico* (México: Siglo XXI, 1993). Conrad Hyers, por su parte, afirma que el fomento del espíritu cómico (labor que todo humorista desempeña, desde el comediante hasta el bufón, pasando por el clown) es en cierto modo análoga a la realizada por sacerdotes, profetas o sabios, mantenedores de una tradición mítica, simbólica y ritual; *vid. C. Hyers: «The High Priest of Fun and Laughter», The spirituality of comedy...*, pp. 132 *et seq.* Esta duplicidad del poeta como *vates* (sacerdote, mago, vidente) y como payaso coincide con el desdoblamiento de la figura del *thulr* en la literatura nórdica, que puede ser también *scurra*, es decir, bufón; *vid. J. Huizinga: op. cit.*, p. 145.

²⁷ «El circo, en fin, es rito puro, ritual consumado, pero consumado como juego»; Fco. Umbral: *op. cit.*, p. 172.

palabra sagrada, ajena, incuestionable y absoluta), sino que también encarna su estilización, ya que en cierto modo toma la postura del sacerdote y del profeta, a fuerza de ironizar su propia ironía. En toda actitud irónica convive una multiplicidad de tonos que destruye el autoritarismo de la palabra ajena (así como la unitonicidad de las visiones pragmáticas, utilitaristas y positivistas del mundo), pero también evita su propia pasión relativizadora. La principal diferencia entre el sacerdote y el payaso —así lo estimamos— radica en que el primero, para vencer la angustia producida por el absurdo de nuestra existencia mortal, nos ofrece autoritariamente una interpretación del mundo y de la vida en que la realidad del hombre queda perfectamente integrada (principio antropocéntrico de la religión), según la premisa escatológica de un orden puramente espiritual que trascendería las contradicciones e incongruencias de la vida en el mundo. Por el contrario, este sacerdote bufo al que llamamos payaso extrae de todo sistema artificialmente perfecto (ya sea moral, religioso, ideológico, político...) las contradicciones que alimentan aquel mismo sentimiento de incongruencia vital de donde nace nuestra angustia, pero que, a través del humor, puede también liberarnos del pesado fardo de un engañoso ideal. La risa interrumpe la palabra y el silencio sagrados, pero ella misma se santifica. Devuelve los altares de la unilateralidad y el amenazante autoritarismo a la mesa de los ágapes de concordia y fraternidad. «Todo aquello que es realmente grande —escribía Bajtín— debe incluir un elemento de risa. [...] La risa levanta la barrera, abre el camino»²⁸. Por ello, en todo humorismo late una filosofía estoica donde la aceptación serena de nuestro destino no se produce a través de la interiorización del dolor, sino por medio de la sublimación de lo irracional (que sólo comporta dolor para las inteligencias vulgares) en su despliegue dramático por este *circus vitae et mundi*²⁹. Así pueden leerse los versos de Ory: «abierto está mi cabaret zen / para todos los payasos y borrachos del mundo»³⁰. En el fondo, pues,

²⁸ M. Bajtín: «De los apuntes de 1970-1971», *Estética de la creación verbal*, p. 357.

²⁹ En la mítica puesta en escena de Hugo Ball sobre el escenario del Cabaret Voltaire en Zúrich, el 23 de julio de 1916, éste aparecía como una figura a medio camino entre un bufón sideral y el oficiante de una religión alienígena. Enfundado en un estrafalario traje (las piernas en un cilindro de brillante azul, cubierto con una enorme capa recortada en cartón escarlata por dentro y de oro por fuera a modo de improvisados élitros, sombrero de chamán con forma de chistera y rayas verticales blanquiazules...), leyó sus poemas fonéticos sobre una tarima, entre dos atriles, queriendo a toda costa permanecer serio y salvar de cualquier manera el creciente riesgo de hacer el ridículo: «Entonces advertí que mi voz, a la que no le quedaba otra vía, adquiriría la arcaica cadencia de la lamentación sacerdotal, aquel estilo del canto de la misa, tal y como suena, con aflicción, por las iglesias católicas de Oriente y Occidente. [...] comencé a cantar mis series vocálicas de forma recitativa al estilo eclesiástico [...], cubierto de sudor como un obispo mágico»; *vid.* H. Ball: *La huida del tiempo...*, pp. 138-139.

³⁰ C. E. de Ory: «Apoteosis de la esperanza», *Tambor de sicomoro* (1975-1977), en *Energieia*, p. 229. El payaso y el borracho son figuras en cierto modo correlativas. Llámese la atención sobre uno de los elementos básicos en la caracterización del payaso (más concretamente del augusto) como es la nariz roja, hinchada y redondeada, además de los andares torpes que el típico calzado de proporciones exageradas provoca. En

ambas actitudes (parodia y estilización) coinciden: el poeta es un payaso sentimental en el que aún laten los vestigios del antiguo sacerdote.

Incluso dentro del espacio sagrado del circo, todo en el payaso se desdobra, hasta el punto de que su interioridad conflictiva queda escenificada con la presencia simultánea de dos figuras. Por un lado, el *clown* propiamente dicho (asimismo llamado «payaso Blanco», «carablanca» o «enharinado», por su indumentaria y su maquillaje característicos, más elegantes y mucho más sobrios en el color que los del payaso llamativo y zarrapastroso). Guapo a la vez que serio, paternalista y algo presuntuoso, el «payaso listo», como también se le conoce, es la pareja cómica que hace resaltar la hilaridad del extravagante *augusto*, quien por travesura —o sencillamente por torpeza— trastorna todas las iniciativas de aquél³¹. A un paso más allá, el *contraugusto*, maestro del desatino y sùmmum de la desdicha (a veces no distinguible del *augusto*), trata ingenuamente de imitar las reglas de un mundo que no comprende, convirtiéndose en el centro de todos los infortunios y de todas las crueldades³².

Socialmente, el contraste queda bien definido: «el rico y el pobre, el sabio y el tonto, el que da y el que recibe las bofetadas, aunque en el juego de opuestos de los payasos, el tonto es el sabio y el vencedor termina vencido»³³. En el ojal de la pantomima circense luce una socarrona flor que, cuando alguien se acerca para olerla, despide chorros de un líquido pasmoso: la ironía destilada en el alambique de la carnavalización del

cierto modo, la «cordax» (baile caótico, licencioso y obsceno que se realizaba en estado de intensa embriaguez) y la «paroinía» (en general, modo de comportarse de un borracho conforme a su inestable emotividad: insultos, picnolepsias, arrebatos de furia, lloronas...), expresiones aún vivas en la antigüedad clásica, se asemejan a las formas burlescas e indecorosas del bufón y del payaso.

³¹ Antonet, nombre artístico del italiano Umberto Guillaume (1872-1935), ha sido el *clown* más famoso de la historia desde su debut en el circo Alegría de Barcelona. Por otra parte, Grock, apodo del suizo Adrien Wettach (1880-1959), con quien Antonet formó pareja artística durante varios años, ha sido uno de los más célebres *augustos*. En cierta medida, esta oposición desarrolla la representada por los personajes arquetípicos de la Grecia clásica y la comedia helénica: por un lado, el *eiron* o chico listo (referido al chico listo que simula desconocimiento, de donde procede etimológicamente la palabra *eironeia*, siendo Sócrates su epónimo) y el *alazon* (el charlatán presuntuoso, en el sentido clásico de *alazoneia*: jactancia, impostura y altivez injustificada). Vid. William Barclay: *Palabras griegas del Nuevo Testamento: su uso y significado* (El Paso, Texas: Casa Bautista de Publicaciones, 1977), s. v. «Alazon y alazoneia». En el esquema crítico que Northrop Frye aplicaba a las comedias shakespearianas, el *eiron* es el protagonista del argumento principal, quien está llamado a realizar una ardua consecución, mientras que el *alazon* es el antagonista que se opone al primero. Esta oposición se reproduce, ya a nivel propiamente cómico, en las relaciones que mantienen el *buffoon* y el *agroikos* en el argumento secundario. En tal sentido, *eiron* y *buffoon* aparecen íntimamente relacionados entre sí. Vid. N. Frye: «Characterization in shakespearean comedy» (1952), en *Northrop Frye's writings on Shakespeare and the Renaissance* (Toronto: University of Toronto Press, 2010), pp. 33-41.

³² «El desdichado es incorregible: a la vez presuntuoso y torpe, se empeña en imitar a sus compañeros y lo único que logra es provocar catástrofes de las que él es víctima. Infaliblemente actúa a contrasentido. Atrae las burlas, los golpes y los cubetazos de agua»; R. Caillouis: *op. cit.*, p. 230. Paradójicamente, estos payasos torpes a menudo son interpretados por unos consumados acróbatas, virtuosos multiinstrumentistas y experimentados políglotas.

³³ Beatriz Seibel: *Historia del circo* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2005), p. 40.

mundo. Ya desde un punto de vista psicológico, el payaso blanco representa el lado objetivo de la psique, en la medida en que cada observación suya viene determinada por el principio de realidad; por el contrario, el augusto ejerce el rol de la parte dominada por la subjetividad, en la que se manifiesta el pensamiento mágico primitivo. De la tensión dialéctica entre ambos (realidad y ensueño) estalla el lance cómico, no exento de elementos líricos: de un lado, la prosa de la madurez, la prudencia y la moderación apolínea; del otro, la poesía de la infancia, la locura y la ebriedad dionisiacas. En el poema de Aleixandre «Un payaso o “Augusto”», perteneciente a *Retratos con nombre* (1965), encontramos expresada esta oposición:

Poeta, sí: payaso de la sombra
M. L.

Aquí tanteando dice
una palabra, y sobra un traje inmenso
que cubre, y más , a un ser que existe acaso.
Pequeño, flaco, escurrido más bien, sobra y es hilo,
hilo su voz, saliendo de ese traje.
Tirando de él, del hilo, quizá un hombre
existe, el que apenas pronuncia unas palabras.
Y ríen. Y el “augusto”,
roja y negra la cara, tiznada en gris,
color tormenta o blanca,
como el yeso polar de la luna,
dice una voz, una palabra, y rueda
la rosa grande que le escucha, muda,
y él habla así, callando, a las estrellas.

El “augusto”
espera aún que venga ahora el “clown” alto.
Éste, de pronto, un lujo, vestido al raso
amarillo, constelado de piedras de colores,
entra, y su gorro blanquísimo se ríe.

“¿Qué dices, tú?” Y el otro,
zapatones enormes, cae, y la risa
rueda por los espacios, gran corola
de risa universal, y él aún se yergue.
Arrogante, bajo el ropón enorme que le borra,
“augusto” en majestad, tiznado o lúgubre,
el zapatón enorme pisa el corcho,
mientras llueve la risa a ráfagas y bate
contra la costa desolada. Al borde,
el fino “clown” de seda: “¿Ven, señores?”

No hay nadie”. Y sacude un pañuelo. Y solo hay luces³⁴.

Con todo, el precedente del payaso Blanco es un personaje tomado de la *Comédie Italienne*, Pierrot, que marca una evolución singular de los personajes-tipo de la *Commedia dell'Arte* estrictamente italiana (como el acróbata Arlequín, el torpe Polichinela, la pícara Colombina o el rústico Truffaldino, entre otros), dotándose de una complejidad y de una profundidad que, desde su primitivo rol de cornudo, desembocaría en la figura cómico-lírica del payaso triste enamorado de la luna. Soñador idealista y por ello incomprendido, condenado a sufrir y a amar sufriendo, Pierrot se convierte pronto en metáfora marginal del poeta moderno. De él decía el modernista mexicano Amado Nervo (1870-1919) en una crónica de finales del siglo XIX («este siglo desabrido y escéptico»): «símbolo de la utopía festiva, de la filosofía alegre, de la bohemia riente y discutidora, de los sueños de arte vagamundos [*sic*] y plácidos [...] símbolo del espíritu artista [...] del soñador empedernido, burlón y diletante»³⁵. Fueron los simbolistas franceses quienes repararon en la belleza de su personalidad poética. Baudelaire mostró interés por él no sólo, como veremos enseguida, en *El esplín de París* o *Los pequeños poemas en prosa* (publicados póstumamente en 1869)³⁶. Si bien, de entre todos los simbolistas francófonos, quizá fuera a Jules Laforgue a quien más le fascinó este personaje (al menos por el número de veces en que aparece representada en sus composiciones):

C'est, sur un cou qui, raide, émerge
D'une fraise empesée *idem*,
Une face imberbe au cold-cream,
Un air d'hydrocéphale asperge.

Les yeux sont noyés de l'opium
De l'indulgence universelle,
La bouche clownesque ensorcèle
Comme un singulier géranium.

Bouche qui va du trou sans bonde
Glacialement désopilé,
Au transcendantal en-allé
Du souris vain de la Joconde.

³⁴ V. Aleixandre: «Un payaso o “augusto”», en *Retratos con nombre*, dentro de *Poesías completas* (Madrid: Visor, 2001), pp. 957-958. Con relación al mundo circense, *vid. id.*: «Una equilibrista (Miss Joan)», «Un malabarista (Mr. Jack)», «Una amazona (Arabella)», *ibid.*, pp. 953-956.

³⁵ *Vid.* Amado Nervo: *Obras completas*, Vol. 1 (Madrid: Aguilar, 1955), pp. 928 y 830.

³⁶ Véase, a propósito de lo *cómico absoluto* representado en la obra de Theodor Hofmann, Ch. Baudelaire: apartado 6 de *Lo cómico y la caricatura*, especialmente pp. 107 *et seq.*

Campant leur cône enfariné
Sur le noir serre-tête en soie,
Ils font rire leur patte d'oie
Et froncent en trèfle leur nez.

Ils ont comme chaton de bague
Le scarabée égyptien,
À leur boutonnière fait bien
Le pissenlit des terrains vagues.

Ils vont, se sustentant d'azur !
Et parfois aussi de légumes,
De riz plus blanc que leur costume,
De mandarines et d'œufs durs.

Ils sont de la secte du Blême,
Ils n'ont rien à voir avec Dieu,
Et sifflent: « tout est pour le mieux
« Dans la meilleur' des mi-carême ! »³⁷

Más conocida es la obra del simbolista belga Albert Giraud (1860-1929), *Pierrot lunaire: Rondels bergamasques* (1884), desde que su traducción al alemán a cargo de Otto Erich Hartleben (1864-1905) sirvió de base para la homónima obra atonal Opus 21 del austríaco Arnold Schönberg (1874-1951), estrenada en octubre de 1912³⁸. En el poema «Supplique», el sujeto lírico (el poeta) invoca para su consuelo la risa de Pierrot (en verdad, desdoblamiento de la personalidad enunciadora):

O Pierrot ! Le ressort du rire,
Entre mes dents je l'ai cassé :
Le clair décor s'est effacé
Dans un mirage à la Shakespeare.
Au mât de mon triste navire
Un pavillon noir est hissé :
O Pierrot ! Le ressort du rire,

³⁷ J. Laforgue: «Pierrots», *L'imitation de Notre-Dame la Lune* (1885), en *Œuvres complètes*, Tomo 2 (Lausana: L'Âge d'Homme, 1995), pp. 81-82. Vid. *ibid.*, pp. 81-88; *id.*: «La mélancolie de Pierrot», *Des fleurs de bonne volonté* (publicado póstumamente en 1890), en *ibid.*, pp. 250-252; *id.*: *Pierrot fumiste* (1882), en *Œuvres complètes*, Tomo 1 (Lausana: L'Âge d'Homme, 1986), pp. 493-518; e *id.*: «Complainte de Lord Pierrot», «Autre Complainte de Lord Pierrot» y «Complainte des Noces de Pierrot», *ibid.*, pp. 584-585, 586 y 587-588, respectivamente.

³⁸ Carlos Edmundo de Ory cita en su Diario este ciclo de canciones schoenbergianas, muy probablemente por influencia de Juan-Eduardo Cirlot, quien ya se hubo interesado por estas composiciones en los años cuarenta. Vid. C. E. de Ory: *Diario*, vol. II, p. 167; *id.*: *Iconografías y estelas*, p. 196; J.-E. Cirlot: *Ferías y atracciones* [1950] (Madrid: Libertarias / Prodhufi, 1992), p. 10; e *id.*: *Arte del siglo XX (Pintura)*, Vol. 2 (Barcelona: Labor, 1972), p. 330.

Entre mes dents je l'ai cassé.
 Quand me rendras-tu, porte-lyre,
 Guérisseur de l'esprit blessé
 Neige adorable du passé,
 Face de Lune, blanc messire,
 O Pierrot ! Le ressort du rire ?³⁹

Del mismo año que la obra de Giraud es el soneto «Pierrot», de Paul Verlaine, que a menudo servirá de modelo:

Ce n'est plus le rêveur lunaire du vieil air
 Qui riait aux aïeux dans les dessus de porte ;
 Sa gaîté, comme sa chandelle, hélas! est morte,
 Et son spectre aujourd'hui nous hante, mince et clair.

Et voici que parmi l'effroi d'un long éclair
 Sa pâle blouse a l'air, au vent froid qui l'emporte,
 D'un linceul, et sa bouche est béante, de sorte
 Qu'il semble hurler sous les morsures du ver.

Avec le bruit d'un vol d'oiseaux de nuit qui passe,
 Ses manches blanches font vaguement par l'espace
 Des signes fous auxquels personne ne répond.

Ses yeux sont deux grands trous où rampe du phosphore
 Et la farine rend plus effroyable encore
 Sa face exsangue au nez pointu de moribond⁴⁰.

En España, con inequívocos ecos verlaineanos, destaca el poema «Pierrot y Arlequín», perteneciente a *Caprichos* (1905), de Manuel Machado⁴¹. Aunque más interesante aún es el poema «Pantomima», incluido en la misma serie, pero dotado de una mayor expresividad cinética:

Se escucha un grito grotesco
 y cae en escena Pierrot
 de un salto funambulesco.
 ¿Por qué no ríe Margot?

³⁹ Albert Giraud: *Pierrot lunaire / Les dernières fêtes / Pierrot narcissé* (París: L'Harmattan, 2004).

⁴⁰ P. Verlaine: «Pierrot», *Jadis et naguère* (1884), en *Paul Verlaine*, p. 83. Asimismo, *vid. id.*: «Pierrot gamin», *Parallèlement* (1889) y «Pantomime», *Fêtes galantes* (1869), en *ibid.*, pp. 78-79 y 80-81, respectivamente. Sobre la figura de Pierrot en estos y otros autores (como Banville, Gautier, Huysmans, Goncourt...), *vid.* Robert F. Storey: *Pierrot: A critical history of a mask* (Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1978).

⁴¹ M. Machado: «Pierrot y Arlequín», *Caprichos* (precedido de *Alma* y seguido de *El mal poema*), pp. 155-156.

Nada importa.
¡Alegre es la vida y corta,
pura farsa!
Y si no ríe Margot
al paso de la comparsa,
es... porque existe un complot
con magos y hechicería
contra la franca alegría
de Pierrot...

Vienen, van,
máscaras risueñas:
son damas y dueñas
antiguas, galanes
—largos los mostachos
y los gavilanes—,
y moros con corvos, ricos yataganes.

Son cortejos
de doncellas y donceles,
oro viejo y oropeles...
broma, risa.
La locura
agita sus cascabeles.
¡Carnaval!

Siguen bandas, serenatas
de quimérica, de histérica armonía.
Salta como rota cuerda
la alegría.
Y fatigan los disfraces,
y ahogan los antifaces
a su dueño...
Pasa el sueño...
Rostros pálidos se ven.

Margot, como una muñeca
destrozada,
se desploma en un rincón,
desmayada...
Y sigue el alegre son.

Y la luna —luna llena—
fluye pena.
Disparata
sus ritmos la serenata
gemebunda...

Muere, al fin, la última risa
sin que el viento se la lleve...
Cae la nieve,
y está la tierra en camisa...
¿Por qué no ríe Margot?...

Se escucha un grito grotesco
y desaparece Pierrot
de un salto funambulesco⁴².

Asimismo, *El mal poema* (1909) incluye el poema «Carnavalina», donde, a modo de secuela lírica del poema «Pantomima», el sujeto enunciador se identifica con la figura de un Pierrot burlado que, en un triple juego de inversiones, 1) marcha sin máscara cuando da comienzo el Carnaval, 2) suscita con sus hipos de enamorado la hilaridad de Colombina y finalmente 3) la acompaña con una risa forzada que apenas disimula el llanto de su roto corazón:

La ridícula trompeta
del Carnaval ha sonado,
desapacible, indiscreta,
y ¡tan triste!... Fatigado,
Pierrot marcha sin careta.

Va en busca de Colombina,
la divina, la traidora,
la que ríe cuando él llora...
soñando en la golosina
de su boca tentadora.

En la plástica poesía
de su hermosura, que exalta
un mohín de picardía,
con la gracia de una falta
femenil de ortografía.

Y a través del vago ritmo
de aquel cuerpo tentador,
él persigue ¡soñando!
el oscuro logaritmo

⁴² *id.*: «Pantomima», *ibid.*, pp. 159-160. Véase también *id.*: «Escena última», *ibid.*, p. 161. En palabras del crítico del 27 Juan Chabás, los rasgos que definen estas y otras composiciones del autor son: «Ironía elegante, banalidad saltarina, gracioso escorzo del verso, hábil tintineo de la rima y, todo, [...] para un coqueteo de virtuoso con los temas dieciochescos y galantes que recoge de Francia el Modernismo»; J. Chabás: *Literatura española contemporánea 1898-1950*, p. 225.

imposible del amor.

Mas sólo escucha el reír
de la amada loca y bella.
Y tras de la risa aquella,
él, sintiéndose morir,
ríe también como ella.

Y —el rostro lleno de harina—
grita aún el sin fortuna:
«¡Colombina! ¡Colombina!»
Y su alma se va a la luna,
como una carnavalina⁴³

A diferencia de otros personajes cómicos, que nacieron para ser interpretados en el escenario, los payasos y bufones —dice Bajtín— seguían siendo tales en las demás esferas de su existencia: «encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte»⁴⁴. De acuerdo con este aspecto, el Romanticismo hizo de ambas figuras una metáfora de la autoconciencia marginal del poeta, que incluso se reproduce en autores españoles a priori menos adscritos a las corrientes contemporáneas de la Modernidad⁴⁵. Semejante interés responde al desarrollo de la propia dramaturgia íntima del poeta moderno, quien se representa a sí mismo como un ser doblemente escindido: extrañado de la sociedad y de su yo. Así, el poeta encuentra en la máscara comitragica del augusto un motivo de autoparodia sentimental, como en el poema de Dámaso Alonso «Explicación actual» (1919), dedicado a Juan Chabás y perteneciente al humorístico *Poemillas de la ciudad* (1921):

Yo soy un clown sentimental.
Mi novia es guapa.
Y llevo el alma en el ojal
de la solapa⁴⁶.

⁴³ *Id.*: «Carnavalina», *El mal poema* (precedido de *Alma* y *Caprichos*), pp. 234-235. Léase también sobre estos motivos, *id.*: «La tragicomedia del carnaval», *Manuel Machado para niños* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1991), pp. 60-61.

⁴⁴ M. Bajtín: *La cultura popular...*, p. 13.

⁴⁵ Tal es el caso de León Felipe (1884-1968), con su obra *¡Oh, este viejo y roto violín!* (1965). *Vid.* León Felipe: *¡Oh, este viejo y roto violín!* (Madrid: Visor, 1981), *passim*. Según Starobinski, el bufón representa «l'une des figures ironiques et hyperboliques que l'artiste s'est plu à donner de lui-même»; *vid.* J. Starobinski: «Note sur le bouffon romantique», en *Cahiers du Sud*, n° 387-388, pp. 271 *et seq.* Asimismo, nos dice en otra ocasión el autor francés, la elaboración literaria del payaso «aboutit à une image infiniment complexe de la condition du poète et de la poésie»; J. Starobinski: *Portrait de l'artiste...*, p. 67.

⁴⁶ D. Alonso: *Poemas puros. Poemillas de la ciudad...*, p. 167.

Baudelaire habló de una clase especial de hombres cuya profesión consiste en desarrollar en ellos mismos el sentimiento de lo cómico para regocijo de los demás, fenómeno éste que a su vez entra «en la clase de todos los fenómenos artísticos que denotan en el ser humano la existencia de una dualidad permanente, la facultad de ser a la vez uno y otro»⁴⁷. Tal es el caso del payaso y del poeta moderno, este el cual ve en aquél la imagen de su propio desarraigo y de su propia marginalidad. En el pequeño poema en prosa «El bufón y la Venus», perteneciente a *Spleen de Paris* (1862), encontramos a «uno de esos bufones voluntarios encargados de hacer reír a los reyes cuando el Remordimiento o el Hastío los apresa», pero capaz también de «comprender y sentir la Belleza inmortal»⁴⁸. El contraste entre estas extrañas figuras y el júbilo universal que los rodea vuelve a darse en «El viejo saltimbanqui», poema que se cierra con la siguiente reflexión acerca de la figura decrepita y ruinosa de un pobre acróbata urbano que descansa apoyado en uno de los postes de su choza, «en el extremo de la fila de barracas, como si avergonzado se hubiese exilado de todos estos esplendores»: «¡Acabo de ver la imagen del viejo hombre de letras que ha sobrevivido a la generación para la que fue su brillante gracioso; del viejo poeta sin amigos, sin familia, sin hijos, degradado por su miseria y por la ingratitud pública, en cuya barraca ya no quiere entrar la gente olvidadiza!»⁴⁹.

Este dramatismo interior del payaso trágico aparece desarrollado en la célebre ópera *Pagliacci* (estrenada en 1892), de Ruggero Leoncavallo (1857-1919). Hacia el final del primer acto, el payaso y futuro homicida Canio descubre la infidelidad de su esposa Colombina con el saltimbanqui Arlequín (ambos, recordémoslo, personajes-tipo de la *Commedia dell'Arte*), justo cuando aquél debe prepararse para salir a escena. Es el momento en que el protagonista entona la conmovedora aria «Vesti la Giubba», tan magníficamente interpretada por históricos tenores como Enrico Caruso (1873-1921), Luciano Pavarotti (1935-2007) o el incommensurable Mario del Monaco (1915-1982), entre otros:

Recitar! Mentre preso dal delirio,
non so più quel che dico,
e quel che faccio!
Eppur è d'uopo, sforzati!
Bah! sei tu forse un uom?
Tu se' Pagliaccio!

⁴⁷ Ch. Baudelaire: «De la esencia de la risa...», *op. cit.*, p. 116.

⁴⁸ *Vid. id.*: «El bufón y la Venus», *El spleen de París* (Madrid: Alianza, 1999), pp. 43-44.

⁴⁹ *Vid. id.*: «El viejo saltimbanqui», *op. cit.* pp. 62-63.

Vesti la giubba,
 e la faccia infarina.
 La gente paga, e rider vuole qua.
 E se Arlecchin t'invola Colombina,
 ridi, Pagliaccio, e ognun applaudirà!
 Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto
 in una smorfia il singhiozzo e 'l dolor, Ah!
 Ridi, Pagliaccio,
 sul tuo amore infranto!
 Ridi del duol, che t'avvelena il cor!⁵⁰

La ambivalencia del personaje está asimismo presente en un hermoso pasaje de la novela interior que René Crevel publicaría bajo el citado título de *Mon corps et moi* (1925):

Clown, tenía justo en mi orgullo la triste recompensa de sentir como se rompía mi corazón. Ofrecí trozos de él a algunos de los que me rodeaban, y entre dos estallidos de risa falsa, tuve la audacia de creer en mi desgracia. Sólo la soledad puede limpiarme de esta comedia... ¿Puede limpiarme la soledad?⁵¹

Además, la imagen mítica del payaso (como la del bufón y la del santimbanqui), lejos de reducirse a un mero motivo pictórico o poético, constituye una manera indirecta y paródica de plantear la cuestión del arte⁵². Y así también en los poemas postistas de Eduardo Chicharro subyace esta curiosa identificación, según ha apuntado convenientemente van Hooft Comajuncosas: «[Chicharro] no solo relativiza la *maniera* poética, también relativiza la posición del poeta en la sociedad. En estos versos, el poeta es a veces un bufón y un payaso que quiere hacer reír»⁵³. Según nos explica María Teresa Hernández, la clave del humor chicharresco parece hallarse «en su infancia cuando hacía continuamente el “fatigone”/ payaso, aunque sus baladronadas solían siempre llenarle de tristeza, como ocurrirá más tarde con sus extravagancias [postistas]»⁵⁴. En este sentido, pues, aquel Gran Payaso del Postismo (como en cierta ocasión lo bautizara Julio E.

⁵⁰ Influidos por esta obra de Leoncavallo, los españoles Ramón Asensio Mas (1878-1917) y José Juan Cadenas (1872-1947) escribieron *La tragedia de Pierrot* (1905), zarzuela de un solo acto con música del maestro Ruperto Chapí (1851-1909).

⁵¹ R. Crevel: *Mi cuerpo y yo*, p. 23.

⁵² «Depuis le romantisme (mais non certes sans quelque prodrome), le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement *déformantes* que les artistes se sont plu à donner d’eux-mêmes et de la condition de l’art»; J. Starobinski: *op. cit.*, p. 8.

⁵³ A. van Hooft Comajuncosas: «Poemas no incluidos en libro (1935-1955)», en *Eduardo Chicharro...*, p. 117. Véase a este respecto, especialmente, el poema «El charlatán», en E. Chicharro: *Poemas no incluidos en libro*, en *Música celestial...*, pp. 237-240.

⁵⁴ M. T. Hernández: «Un último intento...», *op. cit.*, p. 161.

Miranda), más bien era «un payaso triste, muy payaso por triste precisamente; por triste, payaseando»⁵⁵.

No podemos olvidar aquí a la postista —o filopostista— Gloria Fuertes, quien en su poema «El mimo» desentraña la naturaleza contradictoria del payaso trágico:

En el centro
estaba el Payaso-Arlequín
tenía una esquila en su levitín,
tenía una esquirla como un berbiquí,
tenía una lágrima en su calcetín,
estaba hecho polvo
y no se podía reír,
y no se podía quitar la careta,
de hombre feliz⁵⁶.

Pero donde está más presente la reformulación arquetípica del payaso trágico (aquél bajo cuyas joviales vestimentas y juegos de humor se esconde un alma triste) es en el imaginario poético de Carlos Edmundo de Ory. Citemos como ejemplo «El payaso» (1949):

Escupe un agua de tontería el payaso
Y abriendo sus piernas como un compás roído
comienza a hablar y a subir escaleras
y se acuerda de su lívida madre
Sus amigos lo creíamos más triste
Su historia lo pintó demasiado blando
Y él que a la realidad le pone guantes
saludando de culo se retracta
Sus ojos son dos pinceles delgados
y sus entrañas una gran aljofifa
que resbala sobre la planicie esférica
Él está corrompido y como una cuchara
que sirve a un escultor para moldear
su cabeza de momia erizada coloca
una colmena de odio en el aire
Los demás estarían aplaudiendo
su sueño hasta la eternidad mientras ellos
y el payaso y sus sombras ruedan lentos⁵⁷

⁵⁵ Julio E. Miranda: «Chicharro o la imaginación festejada», en *La Estafeta Literaria*, n° 375, Madrid, julio de 1967, p. 12.

⁵⁶ G. Fuertes: *Obras incompletas*, p. 258.

⁵⁷ C. E. de Ory: *Metanoia*, p. 154.

Para Ory, el poeta es un «alógico bufón de lúdico linaje»⁵⁸, o bien un payaso de la muerte («¡Sí yo seré un payaso de ceniza!»), de igual manera que la muerte se convierte en el payaso grotesco de Dios («Dios se ríe se ríe con tus cuencas»⁵⁹). Igual que sucedía al inefable Ramón, también la intuición del poeta postista le hace oscilar entre el circo y la muerte: «Amo los payasos y los muertos y encuentro un gran parecido entre unos y otros, habiendo observado que los payasos se caracterizan de muertos, pálidos, pálidos, con los ojos hundidos en negrura, dos comillas de calavera en la nariz y la boca rasgada como la de los cráneos que ríen»⁶⁰. Como vemos más explícitamente en el siguiente poema de Carlos Edmundo de Ory, titulado «Los poetas» (1967), el poeta se identifica con la imagen romántica del payaso triunfal, heroico y trágico:

¿Son señores? ¿Son globos de colores?
 ¡Hacen reír a millones de hombres y mujeres!
 [...]
 y nadie nadie nadie
 escucha su violín de gritos humanos
 Poeta paga caro
 paga a precio de sangre
 tu voltereta en la existencia
 tu soledad de pelota abandonada

Ríen de él el pobre loco
 el pobre avaro de infinito
 que mezcla joyas y llagas
 en su sartén de cocinero eterno
 Desgraciado celeste aguafiestas
 proletario del llanto payaso del grito
 [...]
 maravilloso idiota del Hombre
 [...] arlequín de entrañas⁶¹

Este poema destaca por su modo de expresar el contraste irónico entre la apariencia (pública) y el ser (íntimo) del payaso, así como entre el regocijo de la alteridad múltiple y el desamparo de ese sujeto de la ocultación. En este punto, resulta indispensable citar uno de los personajes por los que Ory sintió, desde edades tempranas, mayor atracción: Gwynplaine, protagonista del drama victorhugiano *L'homme qui rit* (1869), donde se

⁵⁸ «Los bufones orgánicos ¿dónde están los bufones / con su maravilloso metabolismo oral?»; *id.*: «Metabolismo oral», de *Arte de la fuga o rig* (1973-1976), en *Energeia*, p. 220.

⁵⁹ *Id.*: «Canto a la muerte», de *Los poemas de 1944*, en *Música de lobo. Antología...*, p. 51.

⁶⁰ R. Gómez de la Serna: *Automoribundia*, p. 569.

⁶¹ C. E. de Ory: *Metanoia*, pp. 253-254.

narran los avatares de un noble inglés del siglo XVII, llamado lord Clancharlie, barón y par de Inglaterra⁶². Según la historia narrada, a los dos años de edad fue vendido a los «compraniños», que lo deforman y lo educan para ser saltimbanqui: su risa petrificada, mueca grotesca, es en verdad una deformación física, reflejo de la monstruosidad moral de la sociedad. En este sentido, Gwynplaine, payaso trágico y teratológico, representa para el gaditano una metáfora de la marginalidad del poeta y, todavía más, de su propia personalidad artística, según puede comprobarse en el apunte de su Diario fechado el 10 de marzo de 1951: «Mi hermano está en lo lejos y no existe. Yo lo amo. Se parece a mí y a veces soy yo mismo. Otras veces es aquel que nunca olvido. Aquel hombre, aquel muchacho inolvidable y doloroso. Se llama Gwynplaine. ¡Ay! Yo también me río por fuera»⁶³. A tenor de lo dicho, sabemos que Ory tuvo en mente mucho tiempo la idea de escribir un ensayo sobre la risa, para el cual preveía, en principio, la redacción de cuatro partes, la última de las cuales correspondería a «La risa del hombre», acompañada del epígrafe «...*Je suis l'Homme. Je suis l'effrayant Homme qui rit/ Gwynplaine*» (Diario, 10 de enero de 1985) :

La risa involuntaria de Gwynplaine, héroe mítico, cristaliza la risa apocalíptica en su forma monstruosa: estigma trágico de “*le damné de la nuit*” llevando el antifaz de su destino sombrío.

[...] Risa maldita, teratológica, a la vez física y metafísica, como máscara trágica, a la vez risa y angustia; la siniestra risa inmóvil, fija en el rostro mutilado del Gwynplaine hugoniano⁶⁴.

El *circo*, el *carnaval*, el *payaso* y la *risa* son cuatro motivos absolutos que componen el paradigma fundamental del pensamiento poético de Ory, y que a su vez se completa con el del *monstruo*, síntesis e inversión de los anteriores, en la línea del proceso estético general que inició el Romanticismo:

⁶² Vid. *id.*: *Diario*, vol. III, pp. 209-210. Puede leerse V. Hugo: *El hombre que ríe* (Buenos Aires: Losada, 2009). El opuesto coincidente de Gwynplaine sería el príncipe Mishkin, protagonista cándido y extremadamente compasivo de *El idiota* (1868-1869), de Fiódor Dostoievski (1821-1881), que tanta ternura inspiraba en el gaditano. Vid. F. Dostoyevski: *El idiota* (Madrid: Alianza, 2012).

⁶³ También uno de sus aerolitos reza: «AMO a Gwynplaine, el hombre de la risa maldita»; C. E. de Ory: *Aerolitos*, p. 93.

⁶⁴ Que sepamos, este proyecto nunca fue consumado por el poeta, a pesar de que el 12 de julio de 1989 vuelve a mencionarlo, añadiéndole un capítulo dedicado a *La risa o sonrisa de los animales*. Para Carlos Edmundo, la risa poseía un interés filosófico de primera magnitud, quizá porque, con Bataille —a propósito de Nietzsche—: «No hay teoría de la risa que no sea una filosofía completa y no hay filosofía completa que no sea una teoría de la risa»; G. Bataille: «Sobre Nietzsche», *El Aleluya y otros textos* (Madrid: Alianza, 1988), p. 152. Sin duda, Ory conocía estas lecturas batailleanas del filósofo alemán, como se desprende de la anotación del 11 de octubre de 1971. Vid. *infra* «3.3.2.4. Juego del sentido en tanto que sinsentido».

les contre-esthétiques —burlesque, bizarre baudelairien, convulsions surréalistes— ont cultivé le goût de l’anti-beauté, exaltant l’inquiétante étrangeté du laid. Dans une telle perspective, au lieu d’inspirer la répulsion, les saccades du rire et la difformité du rieur deviennent des objets de fascination et de stylisation⁶⁵.

Ciertamente, el personaje de Gwynplaine respondía a la noción de «grotesco» que Hugo definió en su prefacio a *Cromwell* (1827) y que remite inequívocamente al concepto de ironía⁶⁶. No es extraño, que este autor viera en el género dramático la más representativa manifestación de la poesía moderna. Si por algo se caracteriza la figura del *clown* es precisamente por su naturaleza esencialmente dramática, ya que encarna las oscilaciones anímicas del poeta moderno y su reflejo de contradicción. Sin embargo, la tendencia natural del Postismo era, como veremos, destacar la tierna payasada por encima de la bufonería trágica, la alegría por encima de la angustia, el entusiasmo por encima de la desesperación.

⁶⁵ Christiane Chaulet-Achour et Françoise Sylvos : «Avant-propos» a *Humour et esthétique*, n° 8 de *Humoresques* (París: Presses Universitaires de Vincennes, 1997), p. 6.

⁶⁶ Según el francés, la *religión espiritual* de la era romántica enseña al hombre «que es doble, como su destino; que se encierran en él un animal y una inteligencia, un alma y un cuerpo; que él es el punto de intersección, el anillo común de dos cadenas de seres que abarcan la creación, desde la serie de seres materiales hasta la serie de seres incorpóreas, cuya primera serie empieza en la piedra y llega hasta el hombre, y cuya segunda serie, partiendo del hombre, acaba en Dios»; V. Hugo: «Prefacio» a *Cromwell*, pp. 16 y 17.

3.2.4. Alegría y risa en el Postismo

Si Descartes discriminaba entre una alegría pasional de causalidad externa y el puro gozo intelectual producido por la sola acción del alma (*joie / allégresse*), el filósofo neerlandés Baruch Spinoza, heredero crítico del francés, desarrollaba esta distinción al señalar que, paralelamente a la alegría y el deseo pasionales que proceden de una causa exterior, existen una alegría y un deseo referidos a la propia capacidad de obrar del alma, de modo que cuando ésta «se concibe a sí misma y concibe su potencia de obrar, se alegra», mientras que, por el contrario, cuando imagina su impotencia se entristece¹. Al obrar, el alma experimenta el sentimiento acrecentado de su propia fuerza. De este sentimiento se alimenta constantemente el deseo, que es el medio con que el espíritu se impone a la realidad en tanto que todo deseo (entendido como el precipitado de la voluntad) impele al alma a realizar sus obras en tanto que expresiones de su propia plenitud y perfección. Merced a la capacidad de obrar del alma, todos los afectos remiten a esa alegría y a ese deseo superiores que nos sitúan en la antesala del concepto nietzschiano de *embriaguez*, respecto del cual la pura alegría creadora (principio fundamental por que se regía la estética postista) adquiere su verdadero alcance hermenéutico. Según dejó escrito el genio alemán en uno de sus fragmentos póstumos, la realidad *tal cual es* (hipótesis realista) nunca satisface al artista creador, cuya *sensualidad inteligente* (así la extensión y al refinamiento del órgano de la percepción) la dota de mayor plenitud, intensidad y fortaleza. La experiencia de lo bello se deriva entonces de esa fuerza acrecentada como expresión de una *voluntad victoriosa* que nace de la «coordinación ingeniosa» y la «armonización de todos los deseos intensos». Por el contrario, la fealdad se reduce a la «contradicción y

¹ Vid. Spinoza: «Del origen y naturaleza de los afectos», *op. cit.*, pp. 253, 259 y 265. A juicio de Deleuze: «La *Ética* es necesariamente una ética de la alegría; sólo la alegría vale, sólo la alegría subsiste en la acción, y a ella y a su beatitud nos aproxima. La pasión triste siempre es propia de la impotencia. Éste será el triple problema práctico de la *Ética*: ¿cómo conseguir el máximo de pasiones alegres y pasar de este punto a los sentimientos libres y activos (cuando nuestro lugar en la Naturaleza parece condenarnos a los malos encuentros y a la tristeza)? ¿Cómo podemos formar ideas adecuadas, de donde brotan precisamente los sentimientos activos (cuando nuestra condición natural parece condenarnos a tener de nuestro cuerpo, de nuestro espíritu y de las demás cosas solamente ideas inadecuadas)? ¿Cómo llegar a la conciencia de sí, de Dios y de las cosas –*sui et Dei et rerum aeterna quadam necessitate conscius* (cuando nuestra conciencia parece inseparable de la ilusión)?»; G. Deleuze: *Spinoza: Filosofía práctica* (Barcelona: Tusquets, 2001), p. 39. Sobre este tema, vid. Robert Misrahi: *L'être et la joie: perspectives synthétiques sur le spinozisme* (París: Encre Marine, 1997); y Enrique Carpintero: *La alegría de lo necesario: Las pasiones y el poder en Spinoza y Freud* (Buenos Aires: Topía, 2007). Asimismo, cfr. Francisco José Martínez: «La constitución del individuo ético: de la servidumbre a la libertad», *Autoconstitución y libertad. Ontología y política en Espinosa* (Barcelona: Anthropos, 2007), pp. 113-114; y Diego Taitán: *La cautela del salvaje. Pasiones y política en Spinoza* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002).

coordinación defectuosa» de esos mismos deseos íntimos que se traducen por una disminución de la voluntad en cuanto que fuerza organizadora: el artista —concluye Nietzsche— se caracteriza, pues, por «una especie de eterna juventud y primavera, como una embriaguez habitual»².

No lejos de esta embriaguez dionisiaca se encuentra el segundo momento de la sabiduría de Tholomyès, personaje que interviene en uno de los capítulos de *Los miserables* (1862), en que Victor Hugo confronta dialécticamente dos puntos de vista bien diferenciados. Por un lado, el elogio de la contención en las formas, de la necesaria autolimitación que debe limar cualquier exceso afectivo en aras del decoro y que, en tal sentido, rige una alegría epicúrea, siempre juiciosa y comedida. Por otro lado, la ponderación de una ebria voluptuosidad y de una alegría dionisiaca que no retrocede ante el fascinante caos de los sentidos ni ante la imaginación exuberante y desbocada de un ánimo exaltado. Ambos puntos de vista se corresponden con sendos momentos de la sabiduría de Tholomyès, quien primero censura el conato alborotador de los comensales que asisten a una cena amistosa:

Comamos con recogimiento: *Festina lente*. [...] El exceso de celo mata la gracia y la alegría de los festines [...] nada de celo, nada de barullo, nada de excesos, ni aun en chistes, juegos de palabras y demás. [...] En todo es preciso escribir a tiempo la palabra *finis*, cuando urja es necesario contenerse, echar el cerrojo al apetito; llevar a la prevención la fantasía y encerrarse uno mismo en el cuerpo de guardia. El hombre sabio es aquel que en un momento dado sabe contenerse. Confiad en mí³.

A este primer momento de la sabiduría de Tholomyès le sucede el salto irónico de la subjetividad que se toma a sí misma como contenido y anula su primer pensamiento mediante el sentimiento de lo contrario, sin que haya mediado más que la réplica de Blachevelle y, sobre todo, la acción refocilante del vino («¡Gloria al vino! *Nunc te, Bacche, canam!*»; «Ahora es a ti, Baco, a quien voy a cantar»...). Entonces tiene lugar el segundo momento de la sabiduría de Tholomyès, en el que asistimos a una sucesión de imágenes

² Vid. Fr. Nietzsche: 14 [117], *Fragmentos póstumos*, pp. 210-212. No es necesario insistir aquí sobre el spinozismo de Nietzsche. Baste el evidente paralelismo que se infiere de la siguiente reflexión de Deleuze: «En Spinoza se encuentra sin duda una filosofía de la “vida”; consiste precisamente en denunciar todo lo que nos separa de la vida, todos estos valores trascendentes vueltos contra la vida, vinculados a las condiciones e ilusiones de nuestra conciencia. La vida queda envenenada por las categorías del Bien y del Mal, de la culpa y del mérito, del pecado y la redención»; G. Deleuze: *op. cit.*, p. 37.

³ V. Hugo: capítulo 7, «Sabiduría de Tholomyès», del libro 3 de la Primera Parte de *Los miserables* (Barcelona: Planeta, 1989), pp. 135-136.

fulgurantes insertas en un cántico improvisado, con palabras rimadas y sin rima que sirve de acompañamiento a un segmento musical:

¡Abajo la sabiduría! Olvidad todo cuanto he dicho. No seamos ni hombres de pudor, ni de prudencia, ni de pro. ¡Brindo a la alegría! Alegrémonos. [...] Indigestión y Digesto. [...] ¡Gozo en los abismos! Rueda, ¡oh creación! El mundo es un gran diamante. [...] Mi alma vuela hacia los bosques vírgenes y hacia las sabanas. ¡Todo es bello! Las moscas zumban revoloteando en torno a los rayos del sol. De un estornudo del sol ha nacido el colibrí⁴.

En octubre de 1950, escribía el postista Carlos Edmundo de Ory (en quien, por cierto, la Alegría, el Entusiasmo y la Felicidad compone una de las tríadas temáticas en torno a las que se estructura su pensamiento poético): «¡Más vino, más! ¡Más júbilo, porque es poco todo el júbilo que tengas!»⁵. Desde un punto de vista mítico-religioso, el poeta se convierte en *alter deus* cuyo entusiasmo asimismo se corresponde con la alegría creadora universal, fuerza organizadora que actúa sobre el caos primigenio del que ha de brotar un mundo. He aquí la correspondencia perfecta entre el sujeto artístico del *juego estético*, por un lado, y el sujeto demiúrgico del *juego cósmico*, por otro, siendo este último el símbolo especulativo de una interpretación mítica del movimiento global del cosmos en analogía con el juego humano⁶. Destrucción y Creación constituyen entonces las dos caras de un mismo proceso infinito y universal, presente —por ejemplo— en el hinduismo⁷. Pero esta metáfora lúdica aparece también en el Antiguo Testamento, donde se menciona la existencia de una *Sabiduría creadora* que, fundada por Dios desde la eternidad, está «jugando en su presencia en todo tiempo,/ jugando por el orbe de su tierra; / y [sus] delicias están con los hijos de los hombres» (*Proverbios* 8, 30-31). Este apunte bíblico inspiró uno de los fragmentos de *Las edades del mundo* (1811-1815), de Schelling, en donde el hombre es presentado como el punto de conexión del gran juego universal que

⁴ *Ibid.*, pp. 139-140.

⁵ C. E. de Ory: *Diario*, vol. I, p. 98. *Vid. infra* «3.2.5. Poesía y entusiasmo».

⁶ Decía Fink, «il s'agirait d'un *metapherein*, d'une *metaphore*, à savoir d'une correspondance entre un *étant intramondain* et le monde lui-même» ; E. Fink: *Le jeu...*, p. 17.

⁷ La Trimurti hindú, en referencia a los tres dioses principales de la mitología hinduista, la conforman Brahma, Vishnú y Siva, en correspondencia con los ciclos de creación, conservación y destrucción del universo. Frente a Siva (el destructor) encontramos al sonriente Vishnú, quien —jugando— hace surgir en sueños un nuevo mundo, y a Brahma, deidad igualmente creadora que —según un mito de origen vaishnavita— nació del ombligo del durmiente Vishnú. Concretamente, Brahma es un pícaro jugador-creador cuya fantasía puede transformar, encubrir y encantar. Māyā («la ilusión») es su compañera en este divino juego sin límites, cuyas precarias reglas Vishnú rompe a su antojo a fin de darle una nueva orientación. *Vid.* Gavin Flood: *El hinduismo* (Madrid: Akal, 2008); Jaume Vallverdú: *L'hinduisme* (Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2006); y Francisco Díez de Velasco: *Introducción a la historia de las religiones* (Madrid: Trotta, 2002).

liga los mundos natural y espiritual; un juego en el que se realiza la libertad y por el que los desdichados hijos de Dios participan del preciado don de la alegría divina:

La sabiduría *jugaba* (no en la Tierra, pues ésta aún no existía, sino) en la Tierra de *Dios*, en lo que para *Él* era fundamento y suelo; pero su deseo principal era ya en estos tiempos tempranos aquella creatura que, siendo el primer lazo entre la naturaleza y el mundo de los espíritus, propiamente procuraba la extensión del movimiento de atracción hasta lo supremo. Propiamente, el hombre es el punto de conexión de todo el universo, y en este sentido puede decir que en él propiamente todo ha sido considerado⁸.

En la evolución del pensamiento poético de los postistas fundadores encontramos, por un lado, las referencias hindúes y védicas que hemos señalado anteriormente; por otro, las citas bíblicas que, en consonancia con su confesión católica, también proliferan en los textos postistas. En el Diario de Carlos Edmundo, por ejemplo, encontramos: «Pido [a mis dioses] que me devuelvan la alegría de crear y también la alegría que no crea sino alegría»; «“Hazme oír gozo y alegría” (Salmos, 51, 8)»⁹. También el Manifiesto del Postismo exhortaba: «*cread* algo vuestro y que os llene de contento»¹⁰. La imaginación del poeta activa el juego del alma que se concibe a sí misma en cuanto que potencia creadora, remitiendo a un juego superior e infinito del espíritu universal. Con relación a este juego, toda creación es fuente de ebriedad, de entusiasmo y de dicha para el poeta, a la vez que el alborozo de éste —nos dice Hegel— supone «la ocasión que desde el propio interior puede ofrecerse como materia y contenido, por cuanto impulsa al disfrute artístico de la propia alegría»¹¹. Téngase en cuenta, además, que la analogía entre el sujeto estético y el sujeto universal estaba implícita en el Yo absoluto de la filosofía fichteana que sirvió de soporte al concepto schlegeliano de ironía, definida como la conciencia lúcida de la *agilidad eterna* y del *caos lleno e infinito* del que ha de nacer un mundo¹². Pero siendo este caos la fuente de la belleza más elevada y del más intenso y auténtico impulso creador, ¿cuál es, en suma, la fuerza que está llamada a desencadenar el proceso y suscitar la armonización de dicho

⁸ Fr. Schelling: *Las edades del mundo*, pp. 229-230. La alegoría teológica del *Deus ludens* fue introducida en el discurso religioso cristiano de segunda mitad del siglo XX por autores tales como el jesuita Hugo Rahner (1900-1968), autor de la obra *Der spielende Mensch* (1952), o el teólogo protestante Jürgen Moltmann, con *Die resten Freigelassenen der Schöpfung* (1971). Vid. Hugo Rahner: *El hombre lúdico* (Valencia: Edicep, 2002); y Jürgen Moltmann: *Sobre la libertad, la alegría y el juego. Los primeros libertos de la creación* (Salamanca: Sígueme, 1972). Asimismo, relacionado con este tema, vid. *supra* «3.1.3. El contrador de Palazzeschi».

⁹ C. E. de Ory: *Diario*, vol. I, pp. 52 y 198, respectivamente.

¹⁰ E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 283.

¹¹ G. W. Fr. Hegel: *Estética*, Vol. I, p. 250.

¹² Fr. Schlegel: «Ideas», en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 234.

caos original, que no es —insistimos— un caos inmóvil y vacío, opaco al ser e incapaz de engendrar la existencia, sino lleno e infinito? Sin duda, para Schlegel y los demás románticos, dicho impulso nace del amor. Y junto a este, existe otro elemento capaz de concitar las formas que, sumidas antes en ese gran caos propiciatorio, pugnaban entre sí: *la magia de la alegría*, situada más allá de toda felicidad y de todo hastío. Es ella la que, junto al amor, inspira al poeta la formación de su propia alma (como hace el artista con su obra), y es en los misterios de esta formación donde «el espíritu ve el juego y las leyes de la voluntad y de la vida»¹³. Al transformarse, el espíritu se eleva por encima de sí mismo y puede entonces contemplar las diversas formas de la existencia, siendo la ironía la conciencia del secreto juego que las anima y cuyo reflejo es la obra de arte:

El espíritu del hombre es su propio Proteo, se transforma y no quiere rendir cuentas ante sí mismo cuando quiere comprenderse. En ese centro más profundo de la vida lleva a cabo la voluntad creadora su juego mágico. Allí están todos los principios y los fines, hacia donde se pierden todos los hilos del tejido de la formación espiritual¹⁴.

Desde este punto de vista, la *divina genialidad* de la ironía alude a nuestra «capacidad de jugar, de volar por los aires, de hacer malabarismos con los contenidos, ya sea para negarlos o para recrearlos»¹⁵, pero significa —ante todo— una afirmación radical de la potencia creadora del poeta. Esto es lo que no supo reconocer Hegel, el más apasionado detractor de la ironía romántica de Schlegel, pese a vindicar la alegría creadora en estos términos:

[el júbilo estético implica] una pura complacencia en los objetos, un inagotable manifestarse de la fantasía, un jugar inocente, una libertad en el jugueteo incluso de la rima y los metros artificiales del verso [:] una intimidad y alegría del ánimo que se mueve en sí mismo, la cual, por la jovialidad de la configuración, eleva el alma muy por encima de todo entrelazamiento penoso con la limitación de la realidad¹⁶.

Schoentjes reproduce esta misma confusión al considerar que Byron habría aportado a la ironía romántica algo que, según el citado crítico, faltaba en el pensamiento estético de Schlegel, a saber, «la ligereza que empuja al artista a sonreír ante su creación

¹³ *Id.*: *Lucinde*, p. 80.

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵ V. Jankélévitch: *La ironía*, p. 17.

¹⁶ G. W. Fr. Hegel: «El final de la forma romántica del arte», *Estética*, Vol. II, p. 175.

sin renunciar por ello al trabajo poético»¹⁷. No podemos olvidar, por ejemplo, que para Ludwig Tieck —tan cercano a la idea de Schlegel— la ironía «consiste en la gravité la plus profonde, unie au goût de la plaisanterie et de la vraie gaieté ; elle n'est ni moquerie ni mépris, ni persiflage, rien de ce qu'on a coutume de désigner habituellement sous ce nom d'ironie»¹⁸. En tal sentido, la ironía literaria se caracteriza por una alacridad en que la imaginación se alía con la chanza, si bien en ocasiones esta misma imaginación desbordante deviene el lirismo más emotivo¹⁹.

De acuerdo con esta tradición, la alegría se convierte en el desiderátum del Postismo y en el argumento más importante en favor de un arte que, entendido como juego por la exuberancia en el despliegue de fuerzas, se sitúa al margen de todo contenido dogmático. Anteriormente, había dicho Picabia en 1920 con motivo de una entrevista de Jean-Gabriel Lemoine para las páginas del suplemento literario de *Gaulois*: «L'art n'est pas un dogme, ni une religion : l'art est un plaisir, une joie»²⁰. Salvo que, en términos rigurosos, placer y alegría no son categorías equivalentes (del mismo modo que la tristeza no está necesariamente determinada por el dolor), según demuestra el contraste entre el humor negro surrealista (basado en el principio del placer como contenido negativo desrealizador) y la jovialidad postista (basada en el concepto positivo de entusiasmo)²¹. De

¹⁷ Pierre Schoentjes: *La poética de la ironía* (Madrid: Cátedra, 2003), p. 101.

¹⁸ Ap. Robert Minder: «Le concept de l' « ironie » », *Un poète romantique allemand : Ludwig Tieck (1773-1853)* (Paris : Les Belles Lettres, 1936), p. 321.

¹⁹ Cfr. Mme. Staël: «La comedia. — Tieck», *Alemania*, p. 138-140.

²⁰ «Et, puisque nous pensons que l'art est une joie libérée de dogmes —continúa la cita—, vous concevez qu'il nous est parfaitement indifférent d'exciter le rire» ; ap. Germaine Everling: *L'anneau de Saturne* (Paris : Fayard, 1970), p. 107. En España, de Torre se hacía eco de la primera frase; cfr. G. de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 289.

²¹ Refutamos, pues, la identificación que de estos términos realizó José Ingenieros: «Elogio de la risa», *Crónicas de viaje (1905-1906)* (Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos de L. J. Rosso y Cía., 1919), p. 12. El irlandés Edmund Burke, cuyas ideas estéticas ponían el énfasis en el mundo de los sentimientos (preparando de algún modo el camino a los futuros románticos), habló de la compatibilidad entre placer y pesar, de manera que es la presencia de éste en el primero lo que eleva la condición del placer. Pero este placer, con todo, no es aún alegría, entendida como «aquella satisfacción suave y voluptuosa que da la esperanza segura del placer»; E. Burke: *Indagación filosófica...*, p. 78. Esta distinción entre alegría y placer fue reformulada en el seno del Romanticismo alemán por Jean-Paul Richter a principios del siglo XIX. Según el autor de *Levana, o Teoría de la educación* (1807), la alegría es un sentimiento inmediato que no se diluye en el subjetivismo reflexivo, como sí hace el placer. Jean-Paul da a la alegría un tratamiento romántico en la medida en que no se reduce a un don poseído naturalmente (como sucede en el niño), pues también puede elevarse a la condición de virtud susceptible de ser cultivada espiritualmente (entiéndase, la alegría reencontrada del hombre que de algún modo se sobrepone a sus pasiones negativas): «Es la alegría, el júbilo, un cielo bajo el cual todo prospera, excepto la ponzoña; más no hay que confundirla con el mero goce. Cualquiera de éstos, el artístico inclusive, da al hombre una actitud subjetivista, y le aparta de la participación; por eso es sólo condición de la necesidad, y no de la virtud. El júbilo, por lo contrario —opuesto al enfado y al mal humor—, es a la vez terreno propio, flor de la virtud y corona de ella. [...] Si es el goce a modo de cohete que a sí mismo se devora, la alegría es lúcida estrella que retorna, un estado que a diferencia del placer no se desgasta con la continuidad, sino que renace siempre»; J.-P. Richter: «Fragmento tercero, Capítulo II: La alegría de los niños», *Levana...*, p. 127. Este atributo de *continuidad* es lo que más diferencia la alegría del placer, este el cual puede cesar en forma de indiferencia, decepción o pesar; cfr. E.

este modo, frente a la alegría desrealizadora del Surrealismo (muchas veces violenta y ambivalente), y frente a la alegría *ubuesca* de Dadá (cruzada de un humor absurdo, grotesco y caricaturizante), el Postismo preconizaba una alegría *wuzesca*, es decir, una jovialidad ingenua, pueril y benevolente, basada en la más pura complacencia de vivir; y ello por más que en los postistas subyaciese una cierta ironía de pérdida que, especialmente en el caso de Carlos Edmundo de Ory, derivó en ocasiones hacia un *pathos* menos radiante²².

En verdad, el componente elegíaco de la poesía carloedmundiana y el trasfondo melancólico de la obra chicharresca no excluyen esta ponderación de la alegría, del mismo modo que la tragicidad romántica nunca puede hacernos olvidar su opuesto, máxime cuando precisamente es el continuo salto de dos emociones en conflicto (ironía) lo que define su espíritu. Remitiéndonos a un escrito de Friedrich Schleiermacher publicado en 1831, «la desenvuelta alegría brinca y se agota en movimientos en círculo, que abrazándose se apodera de sí y se deja escapar, que sin ton ni son despide esta nota más alta o aquélla otra más baja»²³. Esta circularidad encarna la metáfora geométrica de lo infinito que alude al mito del eterno retorno. En términos estéticos, la alegría pura y libre de que habla Schleiermacher estaría presente en el constante vaivén de la ironía schlegeliana, así como en el inagotable proceso de autocreación y autodestrucción del yo *limitado* que —en el pensamiento de Schelling— es el espacio inagotable del *Witz* (forma poética de la ironía), plagado de juegos verbales. Recordemos a este propósito el apartado §54 de la *Crítica del juicio* (1790), donde Kant postula el juego desinteresado (incluyendo

Burke: *op. cit.*, pp. 76-77. Por su parte, Henri Bergson matizaba en *L'énergie spirituelle* (1919), casi cuatro lustros posterior a su célebre ensayo sobre lo cómico (*Le rire*, 1900): «Digo la alegría y no el placer. El placer es sólo un artificio imaginado por la naturaleza para obtener del ser vivo la conservación de la vida; no indica la dirección hacia la que está lanzada la vida. Pero la alegría siempre indica que la vida ha triunfado, que ha ganado terreno, que ha conseguido una victoria. Toda gran alegría tiene un acento triunfal. Si tenemos en cuenta esa indicación y seguimos esa nueva línea de hechos, hallamos que dondequiera que hay alegría hay creación; cuanto más rica es la creación, más profunda es la alegría»; H. Bergson: «Significación de la alegría», *La energía espiritual*, p. 33. Recordando también a Cioran: «el placer no es la alegría, sólo es su simulacro: su función consiste en dar el cambiazó, en hacernos olvidar que la creación lleva, hasta en su menor detalle, la marca de esa tristeza inicial de la que ha surgido»; E. M. Cioran: *El aciago demiurgo*, p. 17. «La alegría, única victoria sobre el mundo, es pura en su esencia; es, por tanto, irreductible al placer, sospechoso siempre en sí mismo y en sus manifestaciones»; *id.*: *Del inconveniente de haber nacido*, p. 49. Remitiéndonos a la separación cualitativa que estableció Stuart Mill, la alegría es a la felicidad lo que el placer (no intelectual ni moral, sino físico) a la satisfacción; *vid.* J. Stuart Mill: *op. cit.*

²² Utilizo el adjetivo «wuzesco» en referencia al personaje central del relato *Vida del risueño maestrillo Maria Wuz de Auenthal* (1790), de Jean-Paul, por constituir un canto al optimismo y un inigualable elogio de la alegría. En esta obra se narra la vida sencilla y plácida de un humilde maestrescuela, Maria Wuz de Auenthal, a quien le gusta demorarse en los pequeños goces de la vida cotidiana donde cabe disonancia alguna, ni interior ni exterior. *Vid.* J.-P. Richter: *Vida del risueño maestrillo Maria Wuz de Auenthal* (Madrid: Velecio, 2008).

²³ Fr. Schleiermacher: «Entusiasmo y cognición paradigmática», en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 47.

el juego estético y del entendimiento cuyo deleite reside en su variación, en su dinámica de cambio) como causa de un acrecentamiento de nuestro sentimiento vital. En este sentido, el filósofo alemán postulaba la música y la risa (que serán elementos prioritarios del Postismo) como fuentes primordiales de aquella intensificación vital que alcanza lo corporal y regresa al alma beneficiando a ambos: «la vitalidad favorecida en el cuerpo, la emoción que mueve las entrañas y el diafragma, en una palabra, el sentimiento de la salud es lo que constituye el deleite que en ello se encuentra, pudiéndose con el alma también llegar hasta el cuerpo y usar aquélla como médico de ésta»²⁴. Ya en el siglo XX, Bergson también hablaba de la *alegría divina*, entendida como ese *sentimiento de acrecentamiento de nuestra energía vital* por el que todo hombre creativo se inclina hacia una vida artística²⁵. Correlativamente a esta alegría divina fruto del eretismo imaginal, el poeta se convierte para los postistas en el sujeto de un *juego divino* (puro, desinteresado y libre)²⁶. Léase a modo de ejemplo este poema de título tan eufónico («Oro de aire») en que C. E. de Ory, consciente de la excepcionalidad de su personalidad poética, ironiza su propio *yo* y juega con la materia verbo-acústica de las representaciones como una especie de Dios bufo:

CADA palabra mía es como una naranja
Yo mismo soy un fruto lunar y nadie sabe
hincar los dientes en mi tez sanguínea
Todos me temen como a un bicho raro

Lavado estoy de espuma y de lavanda
De noche cambio de figura en fuego blanco
Ten cuidado de amarme porque tengo
una butaca de monarca en otro mundo

Yo mismo soy soy mismo soy yo mismo
monopétalo existo y multifloro
La risa es mi suspiro divino [...]»²⁷

Merced a este juego sentimos como si «nuestra espontaneidad natural se hubiese de repente amplificado desmesuradamente bajo el influjo mágico del arte», en palabras

²⁴ I. Kant: *Crítica del juicio*, p. 261.

²⁵ H. Bergson: *op. cit.*, pp. 33-34.

²⁶ E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», *op. cit.*, p. 285.

²⁷ C. E. de Ory: «Oro de aire», *Miserable ternura* (1972), incluido en *Energeia*, p. 193.

dictadas por teórico de estética Charles Lalo (1877-1953) en una obra de 1909²⁸. Análogamente a como los dadaístas opusieron al Expresionismo su propuesta de alegría, plenitud y vitalidad, los postistas trascendían a través del juego el patetismo tremendista a través de una triple divisa poética: *lo vivo, lo nuevo, lo ingenuo*²⁹.

Aún así, la referencia fundamental del pensamiento carloedmundiano a este respecto sigue siendo la del imponderable filósofo alemán Friedrich Nietzsche, quien en *Así habló Zaratustra* (1883-1885) nos da la clave de aquella exaltación vitalista de su personalidad artística: «Crear: ahí está el gran alivio del dolor, y así es como se hace más ligera la vida»³⁰. Esta obra, parábola en clave alegórica, narra la lucha de Zaratustra (nombre avéstico también conocido por su transcripción griega: Zoroastro) contra *el espíritu de la pesantez*, asimismo llamado *espíritu maligno y falaz, hechicero y demonio de melancolía*. En la línea del característico irracionalismo nietzscheano, la risa (que anteriormente había cristalizado en la concepción de una *gaya ciencia*: alegre—pero también «impulsivo» e «impetuoso», según el antiguo germánico *gahi*—saber, este el cual no retrocede ante las consecuencias de la verdad ni se curva por el peso de lo grave) constituye nada menos que la principal arma con que el profeta mazdeísta —el santo reidor— desafía al espíritu de la pesantez:

Cuando vi a mi demonio, le hallé serio y grave, profundo y solemne. Era el espíritu de la pesadez: por él caen todas las cosas.

No se [le] mata con la ira, sino con la risa: ¡matemos, pues, al espíritu de la pesadez!

Una canción de baile y de mofa contra el espíritu de la pesadez, mi más excelso y poderoso diablo,³¹ mi antiguo demonio y archienemigo, el espíritu de la pesantez, [quien creó] la coacción, la ley, la necesidad, la consecuencia, la finalidad, la voluntad, el bien y el mal³¹.

La risa se convierte entonces en el atributo externo de ese puro y libérrimo sentimiento vital de que se nutre la imaginación inventiva del verdadero artista, situado en los antípodas del pensamiento comúnmente aceptado cuyas reglas normativizan la vida y

²⁸ Charles Lalo: «El sentimiento de vitalidad», *Los sentimientos estéticos* (Madrid: Daniel Jorro, 1925), pp. 173-174. De ahí que, citado por el francés, el psicólogo alemán Karl Groos (1861-1946) hubiera comparado la actitud estética con «el estado de espíritu de un día de fiesta»; *ap. id.*, «Sentimientos del juego estético», *op. cit.*, p. 223.

²⁹ «No se puede decir que el arte de los últimos veinte años —añadía Hugo Ball el 1 de marzo de 1916— haya sido precisamente alegre [...] Una cosa es segura, que el arte sólo es alegre en la medida en que no prescinde de la plenitud ni de la vitalidad»; H. Ball: *La huida del tiempo...*, p. 110.

³⁰ Fr. Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, p. 105.

³¹ *Ibid.*, pp. 59, 128 y 222.

vuelven mecánica la existencia³². En modo alguno se trata de una risa cualquiera, sino de la risa del Superhombre nietzscheano que se ha reencontrado con lo más sagrado de su infancia: *el juego divino del crear*³³. Una risa que brilla en el sagrado mediodía de una inteligencia dichosa, desembarazada de los prejuicios que rigen todo pensamiento serio; en suma, una risa que como «un fuerte viento huracanado barrerá todos los desfallecimientos»³⁴. Según un pasaje de *Más allá del bien y del mal* (1886), tal como los dioses saben reír «de una manera sobrehumana y nueva - ¡y a costa de todas las cosas serias!», así el hombre más elevado es aquel capaz de «la gran carcajada *áurea*»³⁵. A este respecto, resulta más que significativa la referencia explícita que el Segundo Manifiesto del Postismo (1946) ofrece al autor alemán: «Ya lo dijo Nietzsche: “Al hombre reflexivo y seguro de su razón puede serle ventajoso unirse por diez años a los imaginativos, abandonándose en esta zona tórrida a una dulce locura”»³⁶. En tal sentido, la risa del Superhombre, es decir, de aquel que ha aprendido a reírse de sí mismo³⁷, simboliza la superación de ese estadio imperfecto que es el hombre meditabundo, malhumorado y, en cierto modo, impostor:

ya no un hombre —¡un transfigurado, un iluminado, *reía*! ¡Jamás rió
tanto sobre la tierra hombre alguno!
¡Oh, hermanos, yo oí una risa que no era risa de hombre!
Y ahora me devora una sed, un insaciable anhelo.
Mi anhelo de esa risa me devora³⁸.

En vista de lo anterior, el filósofo intempestivo atribuía a la risa un *status* inequívocamente filosófico³⁹. Esta risa superior del espíritu es también la risa trascendente

³² Vid. A. Penjon: «Le rire et la liberté», *op. cit.*, pp. 115 y 131.

³³ De las tres transformaciones que, según Nietzsche, debe experimentar el espíritu hacia su perfección, a saber, la del espíritu en camello, la del camello en león, y la del león en niño, esta última consiste en redescubrir *el juego divino del crear*, para el cual «se necesita un santo decir “sí”: el espíritu lucha ahora por su voluntad propia, el que se retiró del mundo conquista ahora su mundo»; Fr. Nietzsche: *op. cit.*, p. 43. En palabras de López Castellón, la risa en Nietzsche «es una manifestación inequívoca de la inocencia recuperada, una vez que el individuo se sitúa más allá de la línea divisoria que separa la bondad de la perversión y descubre la endebles y la vacuidad de las creencias sociales»; Enrique López Castellón: «Risa», *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire* (Madrid: Akal, 1999), p. 83.

³⁴ Fr. Nietzsche: *op. cit.*, p. 160.

³⁵ *Id.*: § 294, *Más allá del bien y del mal*, pp. 266-267.

³⁶ E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 293. La expresión «dulce locura» está tomada del filósofo alemán; Fr. Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, p. 245.

³⁷ «¡Ánimo, a pesar de todo! ¿Qué importa el fracaso? ¡Cuántas cosas son posibles todavía! ¡Aprended a reiros de vosotros mismos, como hay que reír!»; *vid. ibid.*, pp. 322-326.

³⁸ *Ibid.*, p. 182.

³⁹ Respecto a esta cuestión, M. B. Cragnolini ha hablado de la coexistencia en él de una risa negativa-destructiva (propia de la fase crítica de su filosofía que se alza contra los falsos valores erigidos por los sistemas anteriores) y una risa afirmativa-constructiva que danza sobre la superficie de ese caos previo y que

y vitalista de Altazor, aquel alto-azor o ángel que cae con su paracaídas «de sueño en sueño por los espacios de la muerte»⁴⁰. Asediado por ese mismo hechicero de que nos hablaba Nietzsche, el *alter ego* poético de Huidobro veía en la muerte la gran fuerza de atracción que amenazaba con destruirlo, según el «Prefacio» que abre el conjunto: «Podéis creerlo, la tumba tiene más poder que los ojos de la amada. La tumba abierta con todos sus imanes. Y esto te lo digo a ti, a ti que cuando sonríes haces pensar en el comienzo del mundo»⁴¹. Mas para contrarrestar tamaña fuerza de *gravidad* (atiéndase al doble sentido), el poeta-mago aún cuenta con un «paracaídas maravilloso» con que poder remontar las alturas, si no con que abolir «el secreto del Tenebroso que olvidó sonreír»⁴². En mi opinión, este paracaídas no es otro que la ironía, tal como se desprende del «Canto I», en que el espíritu de la pesantez profiere su fatal augurio: «Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible»⁴³. Justo entonces la subjetividad poética se desdobra para reconocerse a sí misma y anularse: «Soy yo Altazor el doble de mí mismo/ El que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente»⁴⁴, lo que posibilita al sujeto poético revolverse contra su demonio de angustia:

Malhaya el que mire con ojos de muerte
 Malhaya el que vea el resorte que todo lo mueve
 Una borrasca dentro de la risa
 Una agonía de sol adentro de la risa
 Matad al pesimista de pupila enlutada

se corresponde con la risa del superhombre; *vid.* Monica B. Cragnolini: «De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación nietzscheana», en M. B. Cragnolini & G. Kaminsky: *Nietzsche actual e inactual*, Vol. II (Buenos Aires: Oficinas de Publicaciones del CBC, 1996), pp. 99-122. Véase también Greta Rivara Kajami: «Nietzsche, el filósofo de la risa, la danza y el juego», en Paulina Rivero Weber & Greta Rivara Kamaji (comps.): *Perspectivas nietzscheanas. Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche* (México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), pp. 233-258. *Vid. infra* «3.4.2.8.4. Nietzsche o Heidegger».

⁴⁰ V. Huidobro: «Prefacio», *Altazor*, p. 55. La influencia del pensamiento de Nietzsche en la personalidad poética de Huidobro me parece evidente a tenor de este libro. Según apunta Óscar Hahn, el encuentro del poeta con la obra de Nietzsche alrededor del año 1925 fue decisiva en la suerte final de *Altazor* y en la evolución personal del chileno; *vid.* Ó. Hahn: *Vicente Huidobro o el atentado celeste*, pp. 45-49. Asimismo, al referirse el chileno a su otro libro de 1931, *Temblor de cielo*, concretamente en una carta dirigida a Juan Larrea y fechada el 4 de junio de 1944, aquél decía: «Espero que esta guerra sea el sepulcro de Dios como he querido anunciarlo en *Temblor de cielo* [...]. Dios debe ser enterrado para siempre y su sitio en el mundo será ocupado por la Poesía. Debemos llenar la vida de Poesía»; *ap.* R. de Costa: «Introducción» a V. Huidobro: *op. cit.*, p. 45. Aún antes, en 1926, Huidobro había publicado un libro en el que la influencia de Nietzsche no sólo se aprecia en la elección de la forma aforística; *vid.* V. Huidobro: *Vientos contrarios* (Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1926). Sobre este magisterio puede también verse Mónica B. Cragnolini: «Nietzsche-Huidobro-Aschenbach: azores fulminados por la altura», en *Confines*, n° 3, Buenos Aires, octubre de 1996, pp. 185-199; y José Quiroga: «El entierro de la poesía: Huidobro, Nietzsche y *Altazor*», en *Modern Language Notes*, n° 107, marzo de 1992, pp. 342-362.

⁴¹ V. Huidobro: *op. cit.*, p. 56.

⁴² *Ibid.*, p. 60.

⁴³ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 65.

Al que lleva un féretro en el cerebro
Todo es nuevo cuando se mira con ojos nuevos⁴⁵

Sin duda, es aquella ironía que mencionamos la que en el «Canto III» se abre al juego de las imágenes por medio del «como» metafórico, sin olvidar otras prácticas ludoverbales como las palabras *portmanteau* y las jitanjáforas característicamente altazorianas⁴⁶. A partir de entonces proliferan recursos lúdico-expresivos como las series rimadas de complementos en torno a un mismo núcleo nominal⁴⁷, los juegos paranomásticos⁴⁸ y otros juegos prosódicos y aliterativos que emulan las canciones infantiles⁴⁹, hasta llegar al paroxístico «Canto VII», donde el lenguaje queda completamente desrealizado⁵⁰. Todo ello hace de *Altazor* un manifiesto poético que exalta la creatividad, la alegría lúdica y la risa vitalista en cuanto que contenidos positivos capaces de hacernos salir del tiempo y trascender el poderoso imán de la muerte, según se adelanta en el «Canto III:

Todas las lenguas están muertas
Muertas en manos del vecino trágico
Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas
Con vagones de carcajadas
Con cortocircuitos en las frases
[...]
Una bella locura en la vida de la palabra
Una bella locura en la zona del lenguaje
[...]
Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 78-79.

⁴⁶ De un lado encontramos tales ejemplos: «Basta señora arpa de las bellas imágenes / [...] / Otra cosa otra cosa buscamos / Sabemos posar un beso como una mirada / Plantar miradas como árboles / Enjaular árboles como pájaros / Regar pájaros como heliotropos / Tocar un heliotropo como una música»; *ibid.*, pp. 95-96. De otro lado, citemos: «Al horitaña de la montazonte / La violondrina y el goloncelo / Descolgada esta mañana de la lunala / Se acerca a todo galope / Ya viene viene la golondrina / Ya viene viene la golonfina / Ya viene la golontrina / Ya viene la goloncima / Viene la golonchina / Viene la golonclima / Ya viene la golonrima», etc. («Canto IV»), *ibid.*, pp. 105 y 106. Y también «La farandolina en la lejantaña de la montanía / El horimento bajo el firmazonte», etc. («Canto V»), *ibid.*, p. 125.

⁴⁷ «Jugamos fuera del tiempo / Y juega con nosotros el molino de viento / Molino de viento / Molino de aliento / Molino de cuento / Molino de intento / Molino de aumento», etc.; *ibid.*, pp. 118-124.

⁴⁸ «Nos frotamos las manos y reímos / Nos lavamos los ojos y jugamos / El horizonte es un rinoceronte / El mar un azar/ El cielo un pañuelo / La llaga una plaga», etc.. A continuación, una sucesión de imágenes lúdicas basadas en combinaciones arbitrarias junto con alusiones bíblicas: «Un horizonte jugando a todo mar se sonaba con el cielo después de las siete plagas de Egipto», «El rinoceronte navega sobre el azar como el cometa en su pañuelo lleno de plagas» («Canto IV»); *ibid.*, pp. 117-118.

⁴⁹ «La carabantantina / La carabantantú / La farandosilina / La Farandú / La Carabantantá / La Carabantantí / La farandosilá / La faransí» («Canto V»); *ibid.*, p. 125.

⁵⁰ *Vid. ibid.*, pp. 137-138.

Gómez de la Serna viene a coincidir con Huidobro en este importante aspecto: «Hay que capear a la bestia negra, al toro con cuernos de luto, gracias a esa lógica nueva, al poema de inventarios insospechados, a la discutible imagen que opina que las piezas de bacalao son los corsés del mar»⁵². Pero el punto de unión a este respecto entre Huidobro y los postistas no se encuentra en el madrileño, sino en la filosofía optimista-vitalista del poeta y pensador estadounidense Ralph Waldo Emerson (1803-1882), de quien precisamente Nietzsche admiraba su «jovialidad benévola e ingeniosa que desarma toda seriedad»⁵³. Es sabido que Carlos Edmundo de Ory abordó con entusiasmo y desde fechas muy tempranas las obras de Emerson, probablemente a recomendación de Chicharro⁵⁴. Asimismo, las lecturas emersonianas de Vicente Huidobro marcaron notablemente su concepción de la estética creacionista⁵⁵. En un sentido lato, el *Trascendentalismo* del norteamericano se basó en un intento de sintetizar los presupuestos filosóficos de los más destacados nombres del Idealismo alemán (desde Kant hasta Schopenhauer, pasando por la metafísica del Yo de Fichte y por el idealismo trascendental de Schelling) con ciertos valores doctrinales del Hinduismo, especialmente a raíz de la amistad que Emerson mantuvo con el filósofo y orientalista germánico Max Müller (1823-1900)⁵⁶. De carácter esencialmente simbolista, dicha corriente filosófica afirmaba la existencia de una realidad más allá de los sentidos y de la razón. Asimismo, declaraba la superioridad absoluta del sentimiento sobre cualquier otra facultad cognoscitiva y privilegiaba la vía intuitiva a partir de la capacidad de la conciencia individual⁵⁷. En lo que respecta a la cuestión que aquí tratamos, debemos citar aquella célebre frase de 1841 que tanto gustaba a Nietzsche

⁵¹ *Ibid.*, pp. 97-98.

⁵² R. Gómez de la Serna: «La Torre de Marfil», *Una teoría...*, p. 256.

⁵³ Fr. Nietzsche: *El ocaso de los ídolos*, p. 109. Otros apuntes del alemán son testimonio de su profundo afecto y sentida admiración hacia el de Boston; *vid. id.*: 12 [68] y 18 [5], *Fragmentos póstumos*, pp. 90 y 93, respectivamente.

⁵⁴ Según encontramos en el Diario de Ory: «Estaba estudiando a Emerson esta tarde cuando se me ocurrió una idea...» (10 de junio de 1947). Rafael de Cózar sitúa sus primeras lecturas de Emerson en 1945, año del manifiesto del Postismo; *vid.* R. de Cózar: «Introducción» a C. E. de Ory: *Metanoia*, p. 29. Estas lecturas son recurrentes en la vida de Ory y hasta 1992 encontramos numerosas referencias a ellas; *vid.* C. E. de Ory: *Diario*, vol. III, p. 289.

⁵⁵ *Vid.* N. Angélica Ortega: «Emerson en el creacionismo de Huidobro», *Vicente Huidobro...*, pp. 193-200. *Cfr.*, citados por esta autora, Antonio Undurraga: «Huidobro y sus fuentes creadoras», introducción a V. Huidobro: *Poesía y prosa. Antología* (Madrid: Aguilar, 1967), pp. 32-37; y Ana Pizarro: «El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes», en R. Costa (ed.): *Vicente Huidobro y el creacionismo*, pp. 229-238.

⁵⁶ Claro está, ello tendrá un gran peso en la vertiente pseudovédica del Postismo. *Vid. supra* «2.2.7.4. Misticismo profano y disolución del yo».

⁵⁷ Entre otros, *vid.* Stanley Cavell: *Emerson's transcendental etudes* (Stanford: Stanford University Press, 2003); y E. Tollinchi: «Ralph Waldo Emerson», *Romanticismo y modernidad...*, pp. 546-553.

(exceptuando el elemento hagiológico): «To the poet, to the philosopher, to the saint, all things are friendly and sacred, all events profitable, all days holy, all men divine»⁵⁸. Sólo tres años más tarde, en 1844, Emerson aludía a la ebriedad y al regocijo liberador que el poeta generosamente comparte con el receptor de la obra artística en la medida en que consigue captar el espíritu del mundo a través de la imaginación y de la emoción estética:

Esa misma imaginación que embriaga al poeta es igualmente activa en los demás. La metamorfosis despierta en los espectadores un sentimiento de alborozo. El uso de símbolos tiene para todos los seres humanos un cierto poder de emancipación e ímpetu. Es como si nos tocasen con una varita mágica que nos hace bailar y corretear con la felicidad de un niño. Somos como las personas que salen de una cueva o de un sótano al aire libre. Tal es el efecto que nos causan los tropos, las fábulas, los oráculos y todas las formas poéticas⁵⁹.

Y es que, con Theodor W. Adorno (1903-1969), los procedimientos desrealizadores, de entre los que destaca la imagen creadora dentro de los ismos de vanguardia, constituyen la causa de la jovialidad del arte y llevan implícita una crítica «de la gravedad bovina que la realidad impone a los hombres»⁶⁰. No sólo ha de rebelarse el poeta contra la afectación de los falsos valores, sino que debe asimismo superar las inmanencias de necesidad y muerte. Porque es la alegría la más sublime de las cadencias a que puede aspirar, henchido de divinidad, el espíritu humano. Así da testimonio de ello el más grande poeta americano, cuyos inicios fueron saludados por Emerson como preludeo de una gran carrera. En «The mystic trumpeter», Walt Whitman (1891-1892) concluye con este canto exaltado:

¡Oh, canto alegre, triunfante, altísimo!
Hay en tus notas un vigor más que terrestre,
Marchas triunfales — el hombre libertado — vencedor al fin,
¡Himnos del hombre universal al Dios universal — toda alegría!
¡Bacanales de alegría desbordante, llenas de alegría!
¡Ya no más guerra, no más dolor, no más padecimiento — la tierra impura,
purgada — no queda sino la alegría!
¡El océano lleno de alegría — la atmósfera, toda alegría!
¡Alegría, alegría en la libertad, en el culto, en el amor! ¡Alegría en el éxtasis de la vida!
¡Existir es bastante! ¡Respirar es bastante!

⁵⁸ Ralph Waldo Emerson: *History* (1841), incluido en *The collected Works of Ralph Waldo Emerson (Volume II). Essays: first series* (Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press, 1979), p. 8.

⁵⁹ *Id.*: *El poeta* (1844), en *Escritos de Estética y Poética*, anejo XXX de *Analecta Malacitana* (Málaga: Universidad de Málaga, 2000), p. 84.

⁶⁰ *Vid.* Th. W. Adorno: «¿Es jovial el arte?», *Notas sobre literatura*, pp. 580-581.

¡Alegría, alegría! ¡Alegría sobre todas las cosas!⁶¹

En último término, el sujeto poético que Altazor encarna (muy afín al superhombre nietzscheano) está llamado a sortear la amenaza de aquel espíritu de la pura negación mediante el juego y la risa. Gracias a ese juego absoluto, libre de toda determinación y de toda responsabilidad, el yo —danzante solitario en un universo sin Dios— alcanza la libertad que le permite burlarse de su propia finitud y reírse sublimemente de su nihilidad trágica. Así llegamos al testamento vital de Altazor sintetizado en estos versos del «Canto V» (quizá el más nietzscheano de todos, si nos atenemos también a los propios testimonios del poeta⁶²):

Ríe ríe antes que venga la fatiga
En su carro nebuloso de días
Y los años y los siglos
Se amontonen en el vacío
Y todo sea oscuro en el ojo del cielo⁶³

Ni la función lúdica de la poesía se desviste de valores estéticos, ni la risa aparece despojada de altos contenidos filosóficos. Cuando juega, el espíritu mismo se vuelve ligero y versátil como las formas de su creatividad, donde la gracia y la vivacidad de los días festivos apenas dejan ya entrever el dolor o la tristeza que palpitan detrás de ellas. En este sentido, Ory anotaba en su Diario con fecha del 23 de enero de 1953: «Como hombre trágico experimento la alegría trágica. Conozco el placer como sombra del gran placer [...]// ¡Para ser bello es de rigor sufrir sublimemente! ¡Si no sufres demasiado no serás nunca bello!». Sin embargo, también hay que saber reír a tiempo. En las profundas entrañas de la pesadumbre se gesta aquella risa superior que únicamente pertenece a los corazones más humildes y a las conciencias más lúcidas⁶⁴. Esta risa significa *amargura al*

⁶¹ Walt Whitman: «El trompetero místico», *Hojas de hierba* (Barcelona: Organización Editorial Novaro, 1977), p. 614. Pueden también consultarse las ediciones bilingües publicadas en Visor (2008) y en Galaxia Gutenberg (2014).

⁶² «Estoy aquí, en Silvana Plana, alojado en el mismo cuarto en donde Nietzsche escribió las últimas páginas de su *Zarathustra*. [...] Aquí he escrito el capítulo quinto de mi *Altazor*»; *vid.* V. Huidobro: «Silvana plana», *Vientos contrarios*, pp. 99-100.

⁶³ *Id.*: *Altazor*, p. 125.

⁶⁴ Decía el Nietzsche-Zarathustra: «Quien escala las más elevadas montañas se ríe de todas las tragedias, de la escena o de la vida real»; Fr. Nietzsche: *Así habló Zarathustra*, p. 58. Para Freud, «en la vida del niño se producen intensos afectos dolorosos, de los que el adulto reiría como ríe el humorista de los de igual género que le asaltan en la edad madura»; S. Freud: *El chiste...*, p. 240. Pero «no todos los seres tienen el don de poder adoptar una actitud humorística —matiza el médico vienés en otro de sus trabajos—, pues ésta es raro y precioso talento, y muchos carecen hasta de la capacidad para gozar el placer humorístico que otros les proporcionan»; *id.*: «El humor», *Obras completas*, tomo VIII, p. 3000.

revés y está determinada por ese profundo sentido humorístico de la vida que Gómez Bas ponderó en su ya citado «Elogio del antipoema» (1940)⁶⁵. Quien conoce la Alegría sublime sufre también sublimemente. Quien sólo ha reído, no conoce la risa elevada ni los dolores profundos. De forma tan llana la filopostista Gloria Fuertes expresó a su modo este pensamiento en *Poeta de guardia* (1968):

En vez de pensar que Don Tiempo
momento a momento te lleva a la Muerte,
piensa que tu tía
la Doña Alegría
minuto a minuto te lleva a la Vida.
[...]
Compra un buscapiés,
pónsele a la Pena y pena al revés.
Que todo es cuestión,
de saber sacar
la lengua a la Zorra de la Seriedad.
¡Vístete de Clown!,
y hazte a ti reír⁶⁶

También Carriedo afirmaba en un verso de *La flor del humo* (1949): «Así convierto en ocio mis pesares»⁶⁷. Por contraste, el 29 de noviembre de ese mismo año crepuscular, Carlos Edmundo de Ory escribía en su Diario con inequívoco tono pesimista:

¿Qué es el dolor sino miedo metafísico? Miedo de más dolor. De nuevo dolor y también seguridad de súbita dicha, repentina felicidad que ha de venir a suplantar nuestro eterno disgusto humano.

Contemplar mi tristeza como si fuera un espectáculo [...]

¡Qué! ¿Puedo yo decirme como muchas veces lo pienso: «¡Alégrate, vuelve del revés la tristeza!»? No puedo decírmelo. La vida, para mí, es profundamente dolorosa.

A tenor de esta cita, Ory parecería una especie de anti-Zarathustra romántico. El mismo año en que aparecía *La gaya ciencia* (1886), el filósofo de Weimar publica —con motivo de la tercera edición de su estudio sobre la tragedia griega— un «Ensayo de autocrítica» en el que, a colación del santo reír de Zarathustra, no duda en atacar el pesimismo del Romanticismo tardío, en cuyo cristianismo ya no se perciben —a nuestro juicio— los destellos originales de la ironía del primer Schlegel:

⁶⁵ Vid. *supra* «2.1.7. El Postismo y la revolución antipoética de la poesía».

⁶⁶ G. Fuertes: *Obras incompletas*, pp. 237-238.

⁶⁷ G.-A. Carriedo: *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, p. 41.

Vosotros deberíais aprender antes el arte del consuelo *intramundano*, - vosotros deberíais aprender a *reír*, mis jóvenes amigos, si es que, por otro lado, queréis continuar siendo completamente pesimistas; quizás a consecuencia de ello, como reidores, mandéis alguna vez al diablo todo el consuelismo metafísico - ¡y, en primer lugar, la metafísica!⁶⁸

Ajeno a este dictamen, el 19 de agosto de 1951 C. E. de Ory volvía a anotar con tono expresionista en su Diario:

¿Qué es la poesía sino una exclamación sobre el abismo, una interrogación *respondida* por la voz de la angustia en medio de las sombras?...

Yo jamás podré componer un *Cántico del Sol*⁶⁹. Todo lo único que hago es irme de cabeza al abismo con una poesía de cólera y de tristeza, que no contiene siquiera algo de salvaje alegría, esa alegría pagana que siento yo en la sangre cuando siento la vida.

¿Qué ha sido aquí de las enseñanzas postistas? En realidad, Jaume Pont ha destacado también en el Postismo una «profunda exigencia trágica» a raíz de su rechazo de la realidad exterior, mientras que, por su parte, Luis Antonio de Villena ha mencionado «una alegría radical que no excluye el íntimo daño»⁷⁰. En este orden de consideraciones, quizá sea cierto aquello que escribió Hauser acerca del humor moderno: «Sólo una época capaz de aprehender lo trágico de un mundo alienado tuvo madurez bastante para expresar su concepción del mundo por medio del humor»⁷¹. Enredado en sus *irreconciliables contradicciones* —nos dice Adorno—, el arte moderno oscila «entre la gravedad y la jovialidad en cuanto algo que ha escapado a la realidad y, sin embargo, permeado por ésta. *Únicamente tal tensión constituye el arte*»⁷². Así pues, no es de extrañar que en la poesía de Ory convivieran uno y otro extremos del espectro emocional, reproduciéndose a escala personal aquel proceso de síntesis irreductible que atañe a la ironía romántica. De este

⁶⁸ Fr. Nietzsche: «Ensayo de autocrítica», en *El nacimiento de la tragedia*, p. 37.

⁶⁹ Con el nombre de *Cántico del Hermano Sol* o *Cántico de las Criaturas* se conoce el cántico religioso compuesto en dialecto umbro, entre los años 1224 y 1225, por un ya enfermo San Francisco de Asís (1181-1226) a modo de alabanza hacia todas las criaturas y fuerzas de la naturaleza. El compositor romántico Franz Liszt (1811-1886) lo musicó en su *Cantico del Sol di Francesco d'Assisi* (1862).

⁷⁰ J. Pont: «El juego y el humor postistas», en el número correspondiente de *Ínsula*. Véase también de este autor: «El Postismo como Post(surreal)ismo», en *Surrealismo...*, pp. 259-260; e *id.*: *El Postismo...*, pp. 228-229. Asimismo, *vid.* L. A. de Villena: «El postismo en los tiempos de Venecia», *op. cit.*, p. 233.

⁷¹ A. Hauser: «Tragedia y Humor», *Orígenes de la literatura*, vol. II p. 321.

⁷² (El énfasis es nuestro.) No es difícil ver aquí una perífrasis de la ironía romántica, máxime partiendo del axioma según el cual en lo jovial del arte «la subjetividad se conoce y hace consciente de sí misma». El momento de la jovialidad en el arte —añade el alemán— es un aspecto definidamente moderno (en contraposición a las obras arcaicas) que sobrevive aún recientemente en su autocrítica «como comicidad de la comicidad». *Vid.* Th. W. Adorno: «¿Es jovial el arte?», *op. cit.*, pp. 581-583 y 584.

modo, por ejemplo, el 25 de abril de 1955 aludía de nuevo a esta *salvaje alegría* que nunca dejó ni dejaría de estar presente en su obra. El momento de inflexión lo encontramos en fechas próximas al 13 de noviembre de 1951, cuando el poeta (después de citar un canto antiguo, a Goethe, no menos significativamente, a Spinoza) enfatiza:

Y aquí comienzo el Diario de la soledad alegre [en mayúscula en el original]
Quiero comenzar esta misma noche este nuevo Diario. Realmente no estoy alegre todavía, pero lo estaré. Es de noche y por todo lo que he escrito anteriormente y por el estado de entusiasmo intenso que he creído necesario resucitar en mí, para entrar en un período de Salud, me ha producido un agotamiento enorme, hablando físicamente. Todo el valor de mi cambio consiste en un valor moral voluntario, en una fuerza viva de mi espíritu en busca de la perfección por la alegría y no por el dolor. Pero en ningún momento debo de engañarme. Creo en la Alegría. Soy un hombre alegre. No creo en la enfermedad. Soy un hombre sano. El pesimismo es odioso...⁷³

Leemos también en una anotación del 19 de febrero de 1952: «No sé distinguir entre la dicha y el dolor, pues se confunden infinitamente, de manera avasalladora». Apenas un par de meses más tarde, concretamente el 28 de abril del mismo año, encontramos: «¿Me atreveré a denominar esos casi imperceptibles raptos fortificantes, en medio del dolor, con el nombre de alegría, es decir, en el sentido en que habla Gide refiriéndose a Charles Louis Philippe: “la alegría, la exaltación de esa salvaje salud de los que sufren y de los enfermos”?»⁷⁴. Únicamente cuando la conciencia se deja caer en un voluptuoso olvido-de-sí, el sujeto deja de ser uno-mismo para experimentar la alegría triunfante de su libertad reconquistada. Por ello, decía precisamente Nietzsche: «Para quien sufre, hay una alegría embriagadora en olvidar los propios sufrimientos y salir fuera de sí mismo»⁷⁵.

Se ha señalado que el componente dionisiaco de la poesía de Ory consiste en llevar la emotividad al extremo de sus posibilidades expresivas⁷⁶. Hay que tener en cuenta, sin

⁷³ Además de en el primer volumen de sus *Diarios* (p. 156), también puede verse también en C. E. de Ory: *Poesía 1945-1969*, p. 41.

⁷⁴ Ory se refiere aquí a la conferencia pronunciada por Gide en el Salon de Otoño de París el 5 de noviembre de 1910, en la que se refiere al citado poeta y novelista, Charles-Louis Philippe (1874-1909), con estas palabras: «C'est la joie, c'est l'exaltation de cette sauvage santé des souffrants, et des malades, c'est cette santé supérieure conquise, reconquise *que déjà lui enseignait Nietzsche*» (el subrayado es mío); André Gide: *Charles-Louis Philippe* (Paris. Eugène Figuière & Cie., 1911), p. 21. Acerca de la presencia de Nietzsche en el pensamiento del francés, remito al trabajo de Claude Herzfeld: *Charles-Louis Philippe : entre Nietzsche & Dostoïevski* (Paris: L'Harmattan, 2009). Como nota de interés, el humor de Ch.-L. Philippe fue una de las grandes influencias del Poetismo checoslovaco, al que unas páginas más adelante nos referiremos.

⁷⁵ Fr. Nietzsche: *op. cit.*, p. 47.

⁷⁶ Cfr. D. Martínez Torrón: «Carlos E. de Ory: “Entre la locura y el sueño”», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 312.

embargo, que el acusado padecimiento subjetivo del poeta, una vez se produce al salto *au dehors* de la conciencia por medio de la reflexión, deviene la contemplación teleobjetiva de su propia emotividad, abierta ya a las infinitas posibilidades de juego. Escribía Ory a principios de 1954: «¡Mierda! Esto es purulento, tanto hablar del dolor hecho bola. [...] En el momento mismo en que comienzo a hundirme en mi única amada, la oscuridad, me digo: ¡Demonios, Inteligencia, qué aburrida eres!»⁷⁷. En este sentido, y consciente de que todo poeta obsesionado con lanzar sus dolores al mundo no podría ser un espíritu auténticamente profundido sino acaso el más superficial de la Creación, Ory se sentía obligado a trascender aquella poesía que sólo incide en las penas y miserias de la vida: «Los trístrofos están lejos de mi tristeza»⁷⁸. Y así, Ory terminó posicionándose frente a aquellos mártires del descontento a los que él mismo llamó «expresionistas de la existencia»⁷⁹. Partiendo de una premisa afín, Gloria Fuertes, a pesar de haber aprendido en el dolor⁸⁰, ironizaba en los versos de «Un ¡ay!» acerca del tono quejumbroso que campaba en la vida social y literaria de la época:

Invade el mundo un ¡ay!
un ay atroz,
y siempre el ¡ay! del ¡ay! es ley del hoy.
El ¡ay! porque no hay.
El ¡ay de mí!
porque no hay —ay de ti—...
El ¡ay! del Norte al Sur
es la única canción⁸¹.

En el vitalista «Siempre hay alguien» encontramos la clave de su tierno optimismo:

Quitaros esa máscara,

⁷⁷ C. E. de Ory: *Diario*, vol. I, p. 314.

⁷⁸ Vid. *id.*: «Metabolismo oral», *Arte de la fuga o rig* (1973-1976), en *Energeia*, pp. 219-220.

⁷⁹ Vid. *id.*: «Las ratas en la poesía expresionista alemana», publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 185, Madrid, mayo 1965; recogido en *id.*: *Iconografías y estelas*, pp. 184-185. Decía Bahr en un célebre trabajo sobre el Expresionismo: «Ya no vivimos, sólo somos vividos. Ya no tenemos libertad, ya no nos está permitido tomar decisiones, estamos perdidos, el hombre está inánime, la naturaleza, deshumanizada [...] Nunca una época fue conmovida por tales horrores, por tales espantos de muerte. Nunca en el mundo hubo un silencio sepulcral así. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca tuvo tanto miedo. Nunca la alegría estuvo tan lejos y la libertad tan muerta. Y he aquí que ahora un grito se eleva desde tanta precariedad: el hombre grita pidiendo alma, toda la época se convierte en un solo grito de angustia. También el arte grita, desde la oscuridad profunda grita pidiendo auxilio, invocando al espíritu: eso es el expresionismo»; H. Bahr: *op. cit.*, pp. 103-104. Es cierto que los poetas expresionistas influyeron en la poética del gaditano (especialmente durante su etapa introrrealista), pero en modo alguno esta influencia desdijo la vertiente lúdico-humorística con que formalmente se oponía a aquella otra, propia del existencialismo de *Hijos de la ira* (1944), «arraigada al desencanto y al pesimismo»; vid. J. Pont: *El Postismo...*, p. 154.

⁸⁰ Vid. G. Fuertes: «Aprendí en el dolor», en *Obras incompletas*, p. 213.

⁸¹ *Id.*: *op. cit.*, p. 211.

la tristeza no es más que una careta
[...]
¿Quién dijo que la melancolía es elegante?
Quitaros esa máscara de tristeza,
siempre hay motivo para cantar⁸².

La risa poseía en el pensamiento de Ory un perfil filosófico similar al que Nietzsche le adjudicaba. No es difícil percibir el poderoso y duradero influjo que el alemán ejerció en él a este respecto, pues en múltiples ocasiones Ory alude a la risa áurea del superhombre nietzscheano⁸³. Así, por ejemplo, el 2 de septiembre de 1971 anotaba en su Diario: «No espero nada, salvo la RISA [sic]»; mientras que el 5 de junio del siguiente año apunta más explícitamente: «Mi risa llegará a ser, como la risa de Nietzsche, “una tienda de colores”». Mucho tiempo antes, en los años inmediatos al Postismo, había escrito: «¡Risa! ¡Risa! La risa es todo. La Poesía es risa. La vida es risa. Lo profundo es risa. Y la risa es el canto de los órganos. La risa es el canto de la materia...» (4 de octubre de 1947); «Id a mis escritos, ya poesía, ya prosa, y allí encontraréis la gran Risa...» (20 de octubre de 1947). Así, en contraposición al citado apunte del 29 de noviembre de 1949, en el que declaraba su imposibilidad de invertir la tristeza porque sentía la vida como algo profundamente doloroso, Ory escribe un año más tarde, concretamente el 1 de diciembre de 1950:

¡Qué buena es la risa! Incluso ¡qué santa! Me gusta reír y querría reír siempre. Entiendo que la tristeza es para uno solo. La tristeza es el “yo” solo y desnudo en sí, o tal vez cubierto de ropajes antiguos, de basura interminable. Algo eterno. También la risa es inmortal. Siguen riendo los que supieron reír. Pero yo no me refiero ahora a la risa de Demócrito. Me refiero a la risa dichosa de un corazón sano como creo que es el mío, y Dios quiera que no lo corra ninguna horrible enfermedad, como la melancolía. Yo nunca he sido melancólico. Yo he sentido la tristeza humana. Pero no puedo ser un desgraciado porque sé reír.

Por encima de todas estas anotaciones, el testimonio que mejor define la línea nietzscheana de su pensamiento lo constituye una carta que el poeta transcribe en su Diario el 15 de agosto de 1970 y que, por su gran interés, transcribimos en su totalidad:

⁸² *Ibid.*, pp. 53-54.

⁸³ Esta risa áurea poco o nada tiene que ver con «la horrible risa del oro» del poema «A los enmudecidos», escrito por Trakl a principios de noviembre de 1913 y citado por Ory erróneamente con relación a Nietzsche; *vid.* C. E. de Ory: *Diario*, Vol. II, p. 341. Sobre el susodicho poema, remito a G. Trakl: «A los enmudecidos», *Obras completas*, p. 123. En cualquier caso, téngase siempre en cuenta que la devoción de Ory por el filósofo de Weimar fue absoluta desde tiempo atrás: «Me gustaría saberme de memoria a Nietzsche, mi almohada de roca» (3 de noviembre de 1968).

Sólo la risa, como la poesía y el dolor, no son *cosas* de utilidad, ni se gana dinero con ellas. Quien sabe reír es ligero y conoce el dolor. Zaratustra quiere enseñar a los hombres a reír. Que los hombres sean leones que ríen. Pero, atención, nada vale más que la alegría trágica. No hay que reír por nada objetivo, la risa es un regalo al otro, un acto gratuito, fieramente infantil, y no se concibe sino como libertad sin freno. La risa es la libertad interior. Escribe con risa, con locura, con gozo excesivo. Consúmeme en la escritura riendo o hasta llorando. Escribe danzando o cansado de amar. Juega cuando escribes. Afirma tu suerte en lo que escribes.

[...] No hay nada más divino que la risa. “Ver abismarse las naturalezas trágicas y poder reír de ello, esto es divino”, dice Nietzsche. Por eso yo, que sufro tanto, río tanto. Toda experiencia de la vida debe llevarse a cabo al borde del abismo. *Amor fati*. Toda mi angustia está afirmada por el juego, la fiesta trágica, el exceso, lo orgiástico, la antigua perversión de vivir con magia y cosmos, mi voluntad de suerte y de pérdida en el azar: riesgo y muerte. Toda mi angustia no es otra cosa que desesperación, enemiga mortal de la alegría, la muerte que me corroe. Toda mi angustia, más allá del Bien y del Mal, es lo que Nietzsche llama “la inocencia del devenir”.

Quien no ríe de su desesperación sólo conoce la desesperación negativa. Yo soy afirmador, abierto a la eterna alegría del devenir; yo fabrico lo nuevo, el alma nueva. Llegar a ser otro. Llegar a ser una risa que no sea humana. Transformación, transfiguración.

Junto a la gigantesca figura de Nietzsche, Thomas Carlyle se erige en otra de las fuentes de la concepción poética de Carlos Edmundo de Ory⁸⁴. De hecho, según nota del 30 de mayo de 1972, Ory reconoce en su Diario la profunda emoción que le había causado una reciente lectura de los *Recuerdos* (1881). Con relación a nuestro tema, Carlyle hubo dedicado un pasaje de su *Sartor Resartus* (1833) a celebrar el genial hallazgo de la risa; más concretamente, cuando menciona la única vez en que el personaje Teufelsdröckh (filósofo místico) fue visto reír alegremente: «¡Cuánto significa la risa! ¡Es la clave con que se descifra a todo el hombre! [...] pocos son capaces de reír con lo que puede llamarse risa [...] El hombre que no puede reír, [...] toda su vida es ya una traición y una estratagema»⁸⁵. No es casualidad el hecho de que Carlyle hiciera intervenir en dicho capítulo a un personaje real como Jean-Paul Richter. Para Carlyle, inspirado en la tradición del romanticismo alemán, el humor dimana del corazón más que de la cabeza (es decir, de los sentimientos más que de la inteligencia), razón por la cual no resulta una risa meramente cómica, sino «the balm which a generous spirit pours over the wounds of life,

⁸⁴ Esta es también la opinión de R. de Cózar: «Carlos E. de Ory: evolución hacia el interior», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 142.

⁸⁵ Th. Carlyle: *Sartor Resartus* (Madrid: Fundamentos, 1976), pp. 48-49.

and which none but a generous spirit can give forth. Such humour is compatible with tenderest and sublimest feelings, or rather, it is incompatible with the want of them»⁸⁶.

Este humor que atesoraron poetas como Lorca, Chicharro o Ignacio Aldecoa (1925-1969), era el rasgo que C. E. de Ory admiraba por encima de cualquier otro⁸⁷. Una más de las referencias en este sentido fue Charles Baudelaire, no sólo por la trascendencia de su obra y por el magnetismo que desde siempre viene ejerciendo su figura, sino por ser uno de los autores predilectos de la biblioteca paterna vivamente devorados por Ory. Según el francés, existe una categoría de lo cómico que contrasta con lo *cómico significativo* o cómico ordinario, basado en la comicidad de las costumbres. Dicha categoría no es otra que lo *cómico absoluto* (paráfrasis del humor que acabamos de describir), el cual se convierte nada menos que en el atributo de los artistas superiores, a la vez que su risa presenta un algo *profundo, axiomático y primitivo* «que se aproxima mucho más a la vida inocente y a la alegría absolutas»⁸⁸. A un paso más allá de lo cómico absoluto —siguiendo el esquema del poeta simbolista— se situaría el *absoluto definitivo* a partir del cual «no existe más que la alegría»⁸⁹. Y bien, este sol brillará con renovado fulgor en la poesía de Ory a través del *juego*, categoría que Baudelaire describe como un «placer sobrehumano»⁹⁰.

A partir de aquí, la carcajada áurea, la risa triunfal de los atribulados, risa abierta y franca de los fuertes de corazón, se convierte en el baluarte de un vitalismo opuesto a la decadencia finisecular de la risa, afectada por el llamado «mal del siglo» y atenuada por aquel intelectualismo que, a juicio del poeta y narrador inglés George Meredith (1828-1909) en un ensayo de 1877, estaba llamado a ennoblecerla. La risa jovial, exultante y

⁸⁶ *Id.*: «Richter: Jean Paul Friedrich Richter», en *The works of Thomas Carlyle*, p. 123. En un trabajo más extenso de 1827 dedicado al citado autor alemán, escribió: «The essence of humour is sensibility; warm, tender fellow-feeling with all forms of existence. [...] True humour is sensibility, in the most catholic and deepest sense [...] True humour springs not more from the head than from the heart; it is not contempt, its essence is love; it issues not in laughter, but in still smiles, which lie far deeper. It is a sort of inverse sublimity; exalting, as it were, into our affections what is below us, while sublimity draws down into our affections what is above us»; *id.*: «Jean Paul Friedrich Richter» (1827), en *op. cit.*, *Volume 26: Critical and Miscellaneous Essays I*, pp. 16-17.

⁸⁷ Aldecoa estuvo próximo a la sensibilidad postista, en medio de cuyos «ayes estallan bengalas de fiesta lírica y hay burla y fantasía». *Vid.* C. E. de Ory: «Por calles y tabernas con José Ignacio de Aldecoa», publicado en AA.VV.: *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, compilación e introducción por Drosoula Lytra (Madrid: Espasa-Calpe, 1984); e *id.*: *Iconografías y estelas*, pp. 65 y 70-71.

⁸⁸ Ch. Baudelaire: «De la esencia de la risa...», *Lo cómico y la caricatura*, pp. 101-102.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 101. El límite inferior de lo cómico significativo está marcado por lo *cómico feroz* (donde podríamos incluir el sarcasmo, la sátira o el humor negro), mientras que el grado inmediatamente anterior a lo cómico absoluto corresponde a lo *cómico ingenuo*; *vid. ibid.*, p. 103. En este sentido, resulta elocuente la asociación tácita que el poeta simbolista establece entre lo cómico absoluto y la escuela del *arte por el arte*, pues, al no reconocer interés práctico alguno que determine el impulso artístico, la célebre fórmula de Gautier remite no más que al inocente y supremo gozo del arte mismo.

⁹⁰ *Id.*: *El esplín de París*, p. 108.

lúdica deviene entonces sonrisa atemperada y sin estruendo: «The laugh will come again, but it will be of the order of the smile, finely-tempered, showing sunlight of the mind, mental richness rather than noisy enormity»⁹¹. A principios del siglo pasado, Eça de Queirós sostenía que fueron el avanzado estado de civilización y el refinamiento intelectual de Europa los que provocaron la decadencia de la risa, abortada *in statu nascendi*:

Nosotros, en efecto, hijos de este siglo serio, perdimos el don divino de la risa. [Nuestra risa es ahora] risa cascada [...] seca, dura, áspera, corta, que sale a través de una resistencia, como arrancada por unas cosquillas, y que bruscamente muere, dejando los rostros mudos y fríos. ¡He ahí la risotada de nuestro siglo!⁹²

Asimismo, en 1908, Alexandr Blok se lamentaba: «¡Cuán pocas veces nos encontramos con ejemplos de una risa *liberadora*!». Según el poeta ruso, la causa de ello no era otra que la madurez intelectual de nuestra cultura, la cual ha dado como resultado una risa mediatizada y particularizada por un cierto «padecimiento psíquico» asociado al fenómeno de la ironía, enfermedad que se manifiesta «a través de unos ataques de risa consuntiva, la cual se inicia con una sonrisa provocativa, diabólicamente sarcástica, para acabar con accesos de rabia y con la calumnia»⁹³. En ningún caso Blok se refiere aquí a la ironía romántica, que Jankélévitch separa de toda ingenua alegría por su incompatibilidad con una verdadera explosión riente. La risa del ironista queda entonces constantemente ahogada por la reflexión:

La ironía hace reír, pero ella misma no tiene ganas de reír; bromea fríamente, sin divertirse; es burlona, pero sombría. Mejor aún: desencadena la risa para congelarla inmediatamente. Esto se debe a que entraña algo tortuoso, indirecto y helado, a través de lo cual se deja entrever la inquietante profundidad de la conciencia: por eso la alegría no tarda en transformarse en tensión y malestar. La ironía apunta a otra parte. La risa, en cambio, [...] es una explosión, es decir, una reacción irreflexiva, espontánea; la ironía, en cambio —risa de retardo y también risa incipiente, pronto sofocada—, es una reacción reflexiva, secundaria, *motus secundus*⁹⁴.

Ya lo decía Dostoievski a través de la voz que nos conduce por las *Memorias del subsuelo* (1864): «Les juro, señores, que tener exceso de conciencia es una enfermedad;

⁹¹ George Meredith: «On the idea of comedy, and of the uses of the comic spirit», en *George Meredith's essay on comedy and other new quarterly magazine publications (A critical edition)* (Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 1998), p. 140.

⁹² E. de Queirós: *op. cit.*, pp. 19-20.

⁹³ A. Blok: «Ironía», *op. cit.*, p. 37.

⁹⁴ V. Jankélévitch: *La ironía*, pp. 115-116.

una enfermedad real y completa [tal como le ha tocado vivir] al desarrollado hombre de nuestro desgraciado siglo XIX»⁹⁵. Sin embargo, tampoco la risa sin conciencia (irreflexiva y ajena a toda ironía) puede ser considerada por sí misma un síntoma de salud espiritual. Decía Antonio Machado en unos apuntes apócrifos de Juan de Mairena:

Uno de los signos que más acusan cambio de clima espiritual es la constante degradación de lo cómico y su concomitante embrutecimiento de la risa. La verdad es que nunca ha habido en el mundo, como hay en nuestros días, tantas gentes que parezcan rebuznar cuando ríen. [...] La risa asnal es clara revelación de una comicidad absurda, en vísperas de desaparecer⁹⁶.

Por más que la ironía inhiba inicialmente la risa natural, el antídoto para la afección del espíritu que ella misma introduce no es otro que la propia ironía autotrascendida, una vez ésta ha superado el caos original de ideas y sentimientos, erigiéndose en una alta filosofía de la vida (llámese humorismo). En la alegórica «Historia del rey Ophioch y de la reina Eiris» que Hoffman insertó en el relato-marco de la *La princesa Brambilla* (1820) por boca del maestro italiano Celionati —que hace las veces de narrador intradieético— durante un acalorado debate con el pintor alemán Franz Reinhold a propósito del contraste entre los dos tipos de ironía correspondientes a sus respectivas culturas de origen, el venerable anciano Magnus Hermod dirige estas crípticas palabras al melancólico Ophioch: «El pensamiento perturba a la intuición; mas la intuición renacida, ese embrión mismo del pensamiento, sale radiante del prisma cristalino hacia el cual se precipitó el río de fuego, enlazado en lucha singular con la ponzoña enemiga»⁹⁷. Sólo cuando Ophioch y Eiris logran contemplarse en las aguas de la fuente jubilosa se produce la transfiguración de los enamorados, que rompen a reír con una risa muy superior a la mera manifestación física de un bienestar interior; por el contrario, aquella risa expresa «el gozo originado por la victoria de las fuerzas del espíritu»⁹⁸. La mencionada fuente es símbolo del humor benévolo, igual que el misterioso prisma de Hermod (del que aquella nace) representa la ironía *más audaz y legítima* que únicamente la reflexión del pensamiento hace posible:

El pensamiento perturba a la intuición —concluye el viejo Magnus—, y, arrancado del seno de su madre [entiéndase, la naturaleza], el hombre sin patria recorre con paso vacilante un camino engañoso, hasta que *el reflejo del pensamiento enseña al pensamiento auténtico que éste existe y que manda como*

⁹⁵ F. Dostoyevski: *Memorias del subsuelo*, p. 72.

⁹⁶ A. Machado: *Juan de Mairena*, vol. I, p. 303.

⁹⁷ E. T. A. Hoffmann: *La princesa Brambilla*, p. 83.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 87.

rey en el profundo y rico imperio que su madre le ha descubierto; pero que, al propio tiempo, debe obedecer como vasallo⁹⁹.

Como escribiera Botín Polanco en 1951, la risa frustrada o reprimida se enquistaba en el interior del hombre y allí se tumoriza¹⁰⁰. De ahí la necesidad de devolverle su energía primitiva y su alegría original, de volver a reír por primera vez, despejando aquella «borrasca dentro de la risa» y aquella «agonía de sol adentro de la risa» que Altazor, asido a su paracaídas poético, maldijera enérgicamente¹⁰¹. ¿Es eso posible? Ciertamente, siempre que convengamos en que existen dos tipos fundamentales de ingenuidad verdadera (excluimos aquí, por tanto, la del fingidor mayéutico): la ingenuidad del niño (una ingenuidad *natural* que se desprende de una falta de malicia y de «doblez» en las acciones y en los pensamientos) y la ingenuidad *recobrada* del adulto que, rico en experiencia y en conocimiento, se ha transformado en un hombre nuevo¹⁰². Ni que decir tiene que la ironía romántica conduce a esta segunda ingenuidad, pues, de lo contrario, ¿cómo sería posible la risa del superhombre? El propio Friedrich Schlegel, en su *Diálogo sobre la poesía* (1800), encomiaba la risa franca y espontánea, propiciada por esa locura inventada que extrae de un mundo absurdo nuevos motivos para reír, más allá de la moralidad de la sátira o del criticismo de la ironía vulgar:

Cuando el absurdo alcanza una altura en la que todo destaca más nítidamente, como ocurre hoy día, entonces se equipara en su exterior a la locura. Y la locura es lo más divertido que un hombre puede imaginar, el último fundamento de la diversión. A este respecto me ha ocurrido frecuentemente que, estando leyendo un libro que en absoluto estaba pensado para hacer reír, haya tenido que soltar la carcajada. Y debemos estar agradecidos que la naturaleza nos haya concedido tal compensación hoy día en que la sátira y la ironía es de tal género que apenas provocan la risa¹⁰³.

Juego, alegría, imaginación y creatividad son conceptos correlativos que en la estética postista adquieren una importancia fundamental en relación con el humor. Si, tal como apuntó Freud, a la mayoría de los hombres les es más fácil producir chanzas en una alegre disposición espiritual¹⁰⁴, parece lícito pensar que, en un sentido inverso, las chanzas y los chistes inocentes favorecen la consecución de un jubiloso estado de ánimo propicio a

⁹⁹ (El subrayado es nuestro.) *Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁰ A. Botín Polanco: *Manifiesto del humorismo*, p. 89.

¹⁰¹ V. Huidobro: *Altazor*, pp. 78-79.

¹⁰² *Vid. supra* «2.2.10.2. Primitivismo e infancia».

¹⁰³ Fr. Schlegel: *Diálogo sobre la poesía* (1800), en *Obras selectas*, Tomo I, p. 94.

¹⁰⁴ S. Freud: *El chiste...*, p. 179.

las naturalezas creativas. Precisamente, este fue uno de los móviles del Postismo: «Con alegría inicio el verso y lo comienzo/ Con alegría no Con esta pluma lábil»¹⁰⁵. En este punto, la figura de García Lorca constituye otro de los puntales de la concepción estética de Ory, sobre todo habida cuenta del alegre vitalismo de que se impregnan los testimonios epistolares del granadino. A éste le dedicaba Ory palabras como las que siguen:

lo vivo es la Alegría. Esta palabra empapa todo Lorca como un líquido, como una lluvia... Su permeabilidad a la «alegría» es completa. «Mi estado es siempre alegre», dice y repite de mil maneras [...]. No es una alegría teórica, producto de una superación o de una tensión forzada. Es una facultad humana, ya en un plano de realización, sin que la fe intervenga, fruto único de un admirable optimismo que participa del misterio esencial de la Creación¹⁰⁶.

Decía Lorca en una carta de 1928 dirigida a Sebastián Gasch: «Cuando hago una cosa de pura abstracción, siempre tiene (creo yo) un salvoconducto de sonrisas y un equilibrio bastante humano»¹⁰⁷. Asimismo, en carta del mismo año dirigida al poeta y ensayista bogotano Jorge Zalamea (1905-1969), quien por entonces desempeñaba en Madrid el cargo de Consejero Comercial de la Legación Colombiana, el poeta del 27 le exhorta a transformar en alegría la fuente de su padecimiento: «¡Que estés alegre! Hay necesidad de ser alegre, el deber de ser alegre. Te lo digo yo, que estoy pasando uno de los momentos más tristes y desagradables de mi vida...»¹⁰⁸. Esta crisis personal dará como resultado su póstumo *Poeta en Nueva York*, escrito durante los años 1929 y 1930; si bien, inmediatamente antes de esta etapa «neoyorkina», García Lorca trabajó afanadamente en poemas vanguardistas del tipo «Oda y burla de Sesostri y Sardanápalo» (según nos dice el poeta, «llena de humor y llanto y ritmo dionisiaco») ¹⁰⁹.

En la línea de estos poemas más experimentales, Lorca realizó una serie de dibujos de clara influencia surrealista (buena parte de ellos expuestos en la Galería Dalmáu en 1927), con relación a los cuales el poeta aseguraba sentirse «limpio, confortado, alegre,

¹⁰⁵ C. E. de Ory: «Silencio música tenaz», en *Cabaña* (Madrid: Hiperión, 1981), p. 110. Puede verse también recogido en *id.*: *Energeia*, p. 167.

¹⁰⁶ *Id.*: «Robert Desnos y Federico García Lorca», publicado en *Índice*, n° 174, Madrid, julio 1963. *Vid. id.*: *Iconografías y estelas*, p. 126.

¹⁰⁷ F. García Lorca: «Correspondencia 1910-1936», en *Obras Completas. Prosa*, Vol. III, p. 1080.

¹⁰⁸ *Id.*: *Epistolario completo*, vol. II, (Madrid: Cátedra, 1997), p. 587.

¹⁰⁹ *Vid.* F. García Lorca: *Oda y burla de Sesostri y Sardanápalo*, ed. crítica de Miguel García-Posada (Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1985), p. 17. Cabría destacar del mismo modo algunos de sus poemas en prosa; *vid. id.*: *Poemas en prosa*.

niño, cuando los hago... »¹¹⁰. Justo por entonces, un exultante Dalí (íntimo amigo de García Lorca, como sabemos) hablaba de los nuevos aires de la plástica europea:

Es tracta del començament d'una gran època poètica, d'una intensitat que ni tan sols podem encara preveure. Poesia guanyada a pols, tot i havent adquirit, amb la màxima probitat, la més austera, potser, de la Història de l'Art, els drets més legítims, per a enfortir-nos, encara, amb la seva tota nova manera d'alegria¹¹¹.

Las maneras pueden ser nuevas, pero la alegría a la que se refiere el pintor surrealista es antiquísima, primitiva. En todos ellos (Dalí, Lorca, Huidobro, Carlyle, Nietzsche...), la alegría reside en el «santo» crear que, independientemente de las normas que rigen el juego serio de la vida adulta, devuelve al poeta a un estado de felicidad arcádica, semejante al de los juegos infantiles. Desde el punto de vista de la vanguardia, la creación estética, entendida como un puro juego previo a todo conflicto, implica la dilución del yo superficial y del tiempo histórico en una realidad más plena. Partiendo de esta convicción, Fernández de la Sota ha estimado que «[la] *Alegría* postista de Ory no depende del hombre, y muchísimo menos de la Historia, sino del acto ilógico de escribir poesía [del juego creativo desinteresado, entiéndase], merced al cual se adquiere un estado de ánimo *feliz*»¹¹². Decía el propio Carlos Edmundo en una entrevista de 1988:

No se piden poetas felices, pero sí creación feliz. Abre la Biblia: “Hazme oír tu gozo y alegría” (Salmo 5,8).

Al margen de la práctica social, en el puro seno del arte, Eduardo y yo berreábamos de felicidad, gracias a la poesía. Nos reuníamos para gozar juntos sensaciones puras¹¹³

Libres de todo interés práctico y de toda predeterminación finalista, de toda responsabilidad moral y de todo encadenamiento lógico, de toda urgencia y de toda necesidad antilúdicas, y sin más objeto que el propio juego creativo, los postistas exaltaban su imaginación (*automáticamente y con alegría*, dice el manifiesto de 1945), accediendo así a las infinitas posibilidades poéticas que ofrecen los diversos materiales psíquico-lingüísticos gestados en el inconsciente y que tan misteriosamente cristalizan en forma de

¹¹⁰ F. García Lorca: «Correspondencia 1910-1936», *op. cit.*, p. 1080. Anderson señala la equiparación de poema y dibujo como rasgo del pensamiento estético de Lorca en esta época; *vid.* Andreu A. Anderson: «Introducción» a F. García Lorca: *Poemas en prosa*, p. 21.

¹¹¹ S. Dalí: «Temas actuales» (1927), en P. Ilie (ed.): *Documents of the spanish vanguard*, p. 271.

¹¹² José Fernández de la Sota: «La alegría postista de Carlos Edmundo de Ory: (Algunas notas)», en *Zurgai*, p. 32.

¹¹³ Entrevista a C. E. de Ory el 4 de junio de 1988 para *Diario 16*. Ap. J. Fernández de la Sota: *op. cit.*, p. 33. Asimismo, véase J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, pp. 74-75.

imágenes centelleantes y metáforas sísmicas. Decía Gerardo Diego en 1919 que, de hecho, la imagen «debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado. El creador de imágenes (poeta, creador, niño-Dios) empieza a *crear por el placer de crear*»¹¹⁴. En tal sentido, la alegría puede definirse como la experiencia de la libertad por la que el alma se concibe a sí misma en su capacidad de obrar (recuérdese a Spinoza)¹¹⁵. También en el sentido contrario, un estado de ánimo alegre (como el del niño cuando juega) contribuye a suprimir la coerción crítica y a liberar la imaginación¹¹⁶. Frente a todo utilitarismo extraestético, la supremacía de la imagen poética dentro de los mecanismos de exaltación se perfila como el resultado de un juego que permite al poeta experimentar un gozo y un regocijo puros¹¹⁷. Así, en el Manifiesto del Postismo (1945) leemos:

A su disposición, delante de él, [el hombre] tiene un enorme cesto, casi sin fondo, lleno de palabras con que distraerse, formando sentencias que pueden llegar a ser imágenes, y puede cogerlas cómo y cuando le agrada, y muchas o pocas, y hasta una sola. Entonces, ¿por qué no lo hace? ¿Por qué no goza de la superior y sublime alegría de hacerlo? [...] ¡Rompe ya de una, descomunal y vulgarísimo antropiteco; rompe ya de una con tus miramientos, tu idiotez congénita, e introduce las manos hasta los codos en el maravilloso cesto y saca las palabras a puñados, las más bellas, las que más te agrada ensamblar, pero no para decir cosas que, por lo general, son tonterías o para emitir juicios profundos que no suelen importarle a nadie, sino para gozar al oírte a ti mismo o para que te oigan *hablar*! Aprovechate de ese cesto de juguetes e inúndate de alegría diciendo cosas hermosas, pobre renacuajo aplastado de hombre que eres y no sabes divertirte más que con tu sucia sexualidad o con la torpe y pesada noria de tu cerebro¹¹⁸.

Esta predisposición a la alegría creativa cruza de principio a fin el Postismo, tal como demuestran estas palabras del cuarto y último manifiesto: «¡Viva el artístico culto de la alegría!»¹¹⁹. Guiados por esta divisa, Chicharro y Ory se entregaron al cultivo eufórico

¹¹⁴ (El énfasis es nuestro.) G. Diego: «Posibilidades creacionistas» (1919), en *Obras completas: Prosa*, Tomo VI, Prosa Literaria, Vol. I, p. 169.

¹¹⁵ Decía Jean-Paul que la alegría es el «sentimiento del ser y vivir en total liberación, ese goce íntimo del mundo interior —no de uno de sus fragmentos externos—»; J.-P. Richter: «Fragmento tercero, Capítulo II: La alegría de los niños», *Levana...*, p. 131.

¹¹⁶ Vid. S. Freud: *op. cit.*, p. 128.

¹¹⁷ Decía Louis Aragon que el principio de utilidad resultará siempre ajeno a quienes practiquen el «juego serio y estéril» del Surrealismo; L. Aragon: *El campesino de París*, p. 69. Asimismo Éluard, en la línea de ese antiutilitarismo de las imágenes surrealistas, apuntó a propósito de uno de los peculiares productos imagológicos de los juegos surrealistas, el *cadavre exquis*: «Plus aucun souci, plus aucun souvenir de la misère, de l'ennui, de l'habitude. Nous jouions avec les images et il n'y avait pas de perdants. Chacun voulait que son voisin gagnât et toujours davantage pour tout donner à son voisin. La merveille n'avait plus faim»; ap. Albert Mingelgrün: *Essai sur l'évolution esthétique de Paul Éluard (Peinture et langage)* (Lausanne : L'Âge d'Homme, 1977), nota 24 de p. 229.

¹¹⁸ E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, pp. 282-283.

¹¹⁹ E. Chicharro y Ory: «Cuarto manifiesto del Postismo», en J. Pont: *El Postismo...*, p. 292.

de ritmos y juegos verbales, propiciatorios de un estado de alegría ingenua (es decir, ajena a toda interferencia moral, intelectual o ideológica)¹²⁰. «No se piden poetas felices, pero sí creación feliz», proclamaba más arriba Carlos Edmundo de Ory. En este punto, los postistas coincidían plenamente con los poetistas checos, uno de cuyos integrantes, Karel Teige, autor del «Manifiesto del Poetismo» (1924), se mostraba persuadido de que *la felicidad está en la creación*¹²¹. Esta vanguardia periférica, que al igual que el Postismo ha sido poco conocida fuera de sus límites geográficos (en gran medida debido al rechazo o a la deliberada indiferencia de los sectores más amplios de la cultura literaria de sus respectivos países, que los tachaban de intrascendentes y de poco comprometidos), adquiere no obstante un interés retrospectivo muy singular, ya que puede ser considerada un precedente involuntario del ismo español (no sólo por beber directamente de las mismas fuentes europeas que el Postismo: Dadá y Surrealismo, especialmente).

Según nos cuenta Vítězslav Nezval (1900-1958), otro de los poetistas fundadores junto al mencionado Teige o a Jaroslav Seifert (1901-1986), la idea de aquella jubilosa vanguardia surgió una noche de 1923 en la que los dos primeros, mientras caminaban por las calles de la capital praguense, fueron súbitamente arrobados por un sentimiento vívido de felicidad ante «el olor de la primavera, las estrellas, las cuentas de luz, las arcadas de los borrachos, y las viejas mendigas recostadas en las esquinas de la calle»¹²². Desde su nacimiento, pues, dicha vanguardia partía de un optimismo vitalista anejo al infantilismo, al humor y a la función lúdica del arte, entendido éste como «una ofrenda o un juego sin consecuencias y sin obligaciones»¹²³. Consecuentemente, la belleza poética, apartada de toda sublimación romántica, se concibe en dicho movimiento como «el hechizo de un juego de palabras, una combinación de visiones, un tejido de imágenes» (esta concepción concuerda con lo apuntado por Chicharro y Ory en el pasaje del primer manifiesto antes transcrito)¹²⁴.

¹²⁰ «Solamente júbilo al sentirse en relación con las palabras»; M. Blanchot: *El último hombre* (Madrid: Arena, 2001), p. 97.

¹²¹ Vid. K. Teige: «Manifiesto del Poetismo» (1924), en X. González Gómez: *Manifestos...*, p. 118.

¹²² Ap. Esther Levinger: «Arte vanguardista checo: poesía para los cinco sentidos», en *Hueso Húmero*, nº 41, Lima, octubre de 2002, p. 4. Para un primer acercamiento al Poetismo y a la vanguardia checa en general, cfr. AA. VV.: *El arte de vanguardia en Checoslovaquia 1918-1938* (Valencia: Centre Juli González, IVAM, 1993). Más concretamente, vid. Vladimir Müller: *Der Poetismus* (Múnich: Otto Sagner, 1978); Peter Drews: *Devětsil und Poetismus* (Múnich: Otto Sagner, 1975). En relación con nuestro Ultraísmo, llama la atención un trabajo reciente de Elena Deem: *Verbal and visual imagery of Vorticism, Ultraísmo and Poetismus* (Washington: University of Washington, 2008).

¹²³ K. Teige: «Poetismo» (1924), en X. González Gómez: op. cit., p. 103.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 105.

A medida que uno indaga en los presupuestos estéticos y morales del Poetismo, las correspondencias con la tardovanguardia española no hacen más que aumentar. Muy significativamente, ambos movimientos surgieron al término de sendos conflictos armados (la Guerra Civil española en el caso del Postismo, la Gran Guerra en el caso del Poetismo) con idéntica intención de regenerar la vida anímica de su tiempo. Por una parte, en el «Segundo Manifiesto del Postismo» (1946), Chicharro y Ory declaraban: «El Postismo, además de especular en el campo artístico, puede, y desearía, proyectar su efecto y su manera en la felicidad de las gentes, devolviéndoles el sentido de la espontaneidad y alegría perdidas»¹²⁵. Ciertamente, su intención era «inundar a las gentes con amabilidad, alegría y hermosura»¹²⁶; pero ningún camino lleva más directamente a esta alegría que la creatividad, cuyo impulso renovador va parejo al entusiasmo que la justifica (de ahí que el arte vanguardista, que fue el más rupturista, fuera también el más exaltante)¹²⁷. Asimismo, el Poetismo checo también aspiró a «salvar y renovar la vida sentimental mediante la alegría y la fantasía»¹²⁸, no de otro modo que transformándola en «un festival espectacular, un carnaval excéntrico, una arlequinada de sensaciones e ilusiones, una secuencia cinematográfica intoxicante y un calidoscopio milagroso»¹²⁹. Por otro lado, si el Postismo se sentía impelido a trascender los límites del arte para «darse también en la vida y las costumbres»¹³⁰, he ahí que el Poetismo propuso una moral que superase lo estrictamente literario: «Ningún individuo —decía Teige—, si quiere vivir moralmente, es decir, sonriendo, en la felicidad, en el amor o en la dignidad, puede abstenerse»¹³¹. Basándose en estas afirmaciones, Alfredo de Paz ha vinculado el Poetismo con el Romanticismo y el Surrealismo en la medida en que postulaba «una poesía concebida como fuerza viviente, [...] un mundo poético fundido con la personalidad humana, [...] un vivir en la poesía»¹³². Sin embargo, es preciso advertir que dicha conexión no atañe a la coloración emotiva del

¹²⁵ E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 298.

¹²⁶ Cfr. J. Pont: *El postismo...*, p. 130. «La sonrisa une a los hombres», reza una de las proposiciones del A.P.O. dirigido por Carlos Edmundo de Ory en Amiens; *vid.* C. E. de Ory: «Poesía abierta. Propositiones», *op. cit.*, p. 318.

¹²⁷ «L'absence de tout élan et de toute rénovation dans l'art, une sorte d'épuisement qui est probablement plus qu'un phénomène passager, laisse sans satisfaction aucune le besoin d'enthousiasme qui est en nous»; Elme-Marie Caro: *Le Pessimisme au XIX^e siècle: Leopardi – Schopenhauer – Hartmann* (París: Librairie Hachette et C^{ie}, 1878), p. 282. *Vid. supra* «2.1.4. Significación moral de la alegría postista en el contexto de la inmediata posguerra» y «2.2.8.2. La negra efigie del pesimismo».

¹²⁸ K. Teige: «Manifiesto del Poetismo» (1924), en X. González Gómez: *op. cit.*, p. 106.

¹²⁹ Ap. Esther Levinger: «Arte vanguardista checo...», *op. cit.*, p. 6. De este sentido se desprende la presencia del imaginario circense en la obra lírica de los poetistas; como botón de muestra, *vid.* Jaroslav Seifert: «Miss Gada-Nigi», *Praga en el sueño* (Barcelona: Icaria, 1996), p. 22.

¹³⁰ E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», *op. cit.*, p. 298.

¹³¹ K. Teige: «Manifiesto del Poetismo» (1924), en X. González Gómez: *op. cit.*, p. 103.

¹³² A. de Paz: «La Blaue Blume...», *La revolución romántica*, p. 212.

ismo checo, definido por sus propios creadores como «el arte de la vida, el arte de vivir y gozar» que, como tal, «ofrece un arte ligero, burbujeante, fantástico, festivo, no heroico, lleno de amor, *sin huella de romanticismo*. Nacido en un clima de franca camaradería, en un mundo que ríe»¹³³. Por lo demás, otros vasos comunicantes entre Poetismo y Postismo son la aplicación del comparatismo entre las diferentes artes, la asimilación estética de la euritmia steineriana o el cultivo de recursos expresivos tales como las asociaciones verbales insólitas o la invención de palabras, todo ello derivado de la importancia concedida a la dimensión material de la lengua (forma, sonido, etc.) en detrimento de la lógico-semántica: «¿Qué serían las emociones estéticas sin alegría por los sentidos, esplendor de la inteligencia y poder de la acción?»¹³⁴; «para el poeta —afirma también Teige— la palabra es una sustancia... para él, sólo la palabra debe ser real... debe ser real como un ladrillo o un pedazo de mármol»¹³⁵.

Previamente a la I Guerra Mundial, el Futurismo irrumpió en la escena poética europea como un revulsivo contra el aburrimiento, esa excrecencia del mal espiritual que afectó a los románticos tardíos y a los simbolistas. Así, en el manifiesto fundacional del ismo italiano, Marinetti aseguraba sentir «el corazón deliciosamente traspasado por el hierro ardiente de la alegría»¹³⁶. Pero fueron los poetas de entreguerras quienes, a pesar de las condiciones histórico-sociales en las que desarrollaron su obra, mejor supieron reencontrar la alegría, reír y no tomarse desesperadamente en serio, según apuntaba el surrealista Philippe Soupault a finales de los años veinte¹³⁷. Apenas leemos estas palabras de un Éluard aún surrealista, nos apercebimos de la profunda vertiente jovial que regó las raíces de aquella apasionada aventura:

La poésie ne se fera chair et sang qu'à partir du moment où elle sera réciproque. Cette réciprocité est entièrement fonction de l'égalité du bonheur entre les hommes. Et l'égalité dans le bonheur porterait celui-ci à une hauteur dont nous ne pouvons encore avoir que de faibles notions. Cette félicité n'est pas impossible¹³⁸.

¹³³ (El énfasis es nuestro.) Ap. Clara Janés: «Preliminar», en J. Seifert: *op. cit.*, p. 10.

¹³⁴ K. Teige: «Manifiesto del Poetismo», *op. cit.*, p. 117.

¹³⁵ Ap. E. Levinger: *op. cit.*, p. 9.

¹³⁶ F. T. Marinetti: «Fundación y Manifiesto del Futurismo», en X. González Gómez: *op. cit.*, p. 34. Puede verse también en F. T. Marinetti: «Primer manifiesto futurista», *Manifiestos y textos futuristas*, p. 128.

¹³⁷ *Revue Européenne*, nº 2, 1928; ap. G. de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 162. Precisamente sobre Soupault, escribía Éluard en 1920: «Soupault en las calles, adelante, riendo, sirviéndole la risa para cubrir la ciudad con acontecimientos indispensables. La risa o la dulzura en la sangre, la risa o la razón en el terror, la risa o la despreocupación en la afección, la risa o el amor en la mentira»; P. Éluard: «Testimonio», en *Littérature*, nº 16, septiembre-octubre de 1920. Puede verse en *id.*: *El poeta y su sombra*, p. 39.

¹³⁸ Ap. L. Bonnafé: *Désaliéner ?...*, p. 134.

En el primer libro publicado por Louis Aragon, *Feu de joie* (1920), aparecido nada más terminar la I Guerra Mundial y más cercano a la línea de la poesía cubista, se percibe su predilección por los juegos de palabras que actualizan el valor de las sonoridades; predilección en gran medida determinada por su intención de regenerar no sólo la literatura, sino también la sociedad de entonces¹³⁹. Por su parte, en el ensayo *Poètes d'aujourd'hui: l'orientation actuelle de la conscience lyrique* (1922), el poeta y crítico belga Paul Neuhuys (1897-1984), adherido al movimiento Dadá e impulsor de los ismos europeos, decía:

La vie est plate mais il y a d'ardents plaisirs pour racheter la platitude de la vie. Le vertige des idées chasse la mélancolie comme la sensation de la vitesse. Les poètes créent des joies nouvelles et leur santé morale s'en est accrue. [La poésie actuelle] répond à l'angoisse philosophique de l'heure actuelle par la fulguration des idées et des couleurs, par l'explosion des sens et des sons¹⁴⁰.

Tan sólo tres años más tarde, el español Guillermo de Torre se hacía eco de estas palabras en su citado trabajo sobre las vanguardias europeas¹⁴¹. Análogamente, los postistas harán explícita su oposición no sólo al frío academicismo de la estética garcilasista, sino también al apostolado del existencialismo y del neorromanticismo de posguerra¹⁴². Desde el punto de vista estético, esta oposición queda actualizada al priorizar, por medio del *dinamismo eufórico*, la dimensión sonora de los significantes sobre la designación referencial. En este sentido, la musicalidad de los poemas chicharrescos forma parte del reto que el poeta lanza al lector incitándole a participar alegremente en su juego poético¹⁴³. Así, en el romance «Los que no se entienden», perteneciente a *Las patitas de la sombra*, la huida del aburrimiento («¡qué bostezo redondeado!») y de la tristeza («¿Quién

¹³⁹ Vid. L. Aragon : *Feu de joie / Le mouvement perpétuel / Écritures automatiques* (Paris : Gallimard, 1970). Terminaba diciendo Soupault en su reseña a dicha obra: «Ne vous hâtez pas trop de pleurer de peur d'être obligé d'en sourire» ; Ph. Soupault: «Louis Aragon. – *Feu de joie*», en *Littérature*, nº 13, 1920, p. 31. Puede verse en la edición facsímil de *Littérature* (Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1978), p. 337. Como si en los poetas y lectores de los años 20 dominara el hábito de la felicidad, Soupault invertía así aquellas célebres palabras del Fígaro de Beaumarchais (anteriormente recogidas en nuestra Tesis), cuando confesaba que su filosofía alegre estaba determinada por la costumbre de la desgracia: «je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer» ; P. A. Caron de Beaumarchais: *Le barbier de Séville...*, en *Œuvres complètes...*, vol. 1, pp. 311-312.

¹⁴⁰ Paul Neuhuys: *On a beau dire (Anthologie)* (Bruxelles: Éditions Labor, 1984), pp. 216-217.

¹⁴¹ Cfr. G. de Torre: *op. cit.*, p. 162.

¹⁴² Cfr. M. I. Navas Ocaña: *El Postismo*, p. 53. Según rezaba el segundo manifiesto postista: «Al nerviosismo, a los odios y a la tristeza de hoy no debemos oponer un arte frío, pobre, académico, sino las maravillas de la imaginación, la libertad»; E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 293.

¹⁴³ «La sonrisa, y hasta una risa más intelectual cuanto más acertada es la dicción, son sus reacciones inmediatas»; A. Crespo: «La poesía de Eduardo Chicharro», en *Poesía, invención y metafísica*, p. 84.

me quita esta tristeza/ de moscardina y de sapo?») motivan el salto irónico hacia una divertida jugueterización verbal que adquiere visos de canción festiva, o mejor, de tarareo jovial: *traereteralo, quitatereterala, enterastereteroso, escucharasmeterelo, significuereterado*, etc. Estos juegos con el lenguaje presentan no pocas intermitencias humorísticas en forma de metátesis cuasidisléxicas y otras permutaciones gráficas («paleles ferpumados», «no me lo meremezcolo»), tartamudeos («La tris la tris la tristeza/ es un tris del Universo», «Lo que di di di di dices»), estereotipias y exclamaciones de entusiasmo (¡Ele ele ele ele!), etc. Esta dificultad en la dicción que se añade al extrañamiento lúdico del lenguaje determina —una vez el lector ha vencido dicha dificultad— aquella risa intelectual a la que se refería Crespo y que, en términos freudianos, coincide con la «conciencia de poder» que nace de la superación del *estancamiento psíquico* generado por las varias dificultades técnicas¹⁴⁴. En el romance «Historia de la hormona y el gusarapo», perteneciente al mismo ciclo, encontramos un continuo juego de palabras que, a base de neologismos, construcciones léxicas, calambures o sínquisis, apunta a las infinitas posibilidades creadoras del lenguaje en cuanto que organismo vivo, según han puesto de manifiesto la filosofía del lenguaje y la lingüística moderna¹⁴⁵. Tal como Winnicott ha destacado, quizá sólo en el juego «el niño o el adulto están en libertad de ser creadores», siendo la apercepción de esta facultad creadora por parte del sujeto lo que estimula el sentimiento de que «la vida vale la pena de vivirse»¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Esta premisa es la que Karl Groos establecería respecto al juego en *Die Spiele des Menschen* (1899); vid. S. Freud: *El chiste...*, pp. 120-121.

¹⁴⁵ Resulta obligado citar aquí al Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas* (publicado póstumamente en 1953). Según el filósofo, matemático y lingüista austríaco nacionalizado británico, Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889-1951), el lenguaje se compone de infinitos juegos a los que llama «juegos del lenguaje». De ello se infiere que el lenguaje es altamente flexible, lejos de constituir un sistema isomórfico de proposiciones elementales independientes e invariables. Esta filosofía analítica parte de la idea según la cual el lenguaje —que sólo existe en su uso, esto es, en cuanto que «forma de vida» de una comunidad de hablantes— es una *actividad* que presenta infinitas posibilidades, siendo el uso contextualizado que los hablantes hacen del lenguaje (un lenguaje eminentemente expresivo, subjetivo, según unas reglas aprendidas y progresivamente perfeccionadas) lo que lo dota de sentido, más allá de una supuesta estructura lógica determinante. Vid. Ludwig J. J. Wittgenstein: *Investigaciones filosóficas* (Madrid: Alianza, 2004); e *id.*: *Los cuadernos azul y marrón* (Madrid: Tecnos, 2007). Sobre la relación del pensamiento wittgensteiniano con la ironía, vid. Laura Hernández: «Ironía y Método en la filosofía de Wittgenstein», en *Signos filosóficos*, nº 6, julio-diciembre de 2001, pp. 153-165. Asimismo, la gramática generativo transformacional de Chomsky sostiene que la lengua es un proceso creativo en que las oraciones particulares se generan —se juegan, podríamos decir— de acuerdo con ciertas reglas anteriormente dadas (reglas del juego). Véase principalmente Noam Chomsky: *Estructuras sintácticas* (México: Siglo Veintiuno, 2004); e *id.*: *Aspectos de la teoría de la sintaxis* (Barcelona: Gedisa, 1999). En este sentido, la función poética del lenguaje propuesta por Jakobson bien podría considerarse correlativa a una función lúdica del mismo; *cfr.* Fco. Ynduráin: «Para una función lúdica en el lenguaje», en AA. VV.: *Doce ensayos sobre el lenguaje* (Madrid: Fundación Juan March, 1974), pp. 212-227.

¹⁴⁶ D. W. Winnicott: *Realidad y Juego* (Barcelona: Gedisa, 1995), pp. 79 y 93, respectivamente. Incluso Tomás de Aquino (1224/1225-1274) llegó a decir: «Ludus est necessarius ad conservationem humanae

He aquí, en conclusión, la raíz moral que cimenta la estética postista, hija también del entusiasmo, y cuyo componente lúdico estudiaremos más detenidamente a partir del punto tercero de este bloque.

vitae»; *vid.* Sto. Tomás de Aquino: *Suma teológica*, 2, II, q. 168, art. 2-4 (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos).

3.2.5. Poesía y entusiasmo

Si, como quería Schlegel, sólo es *artista* quien tiene su centro en sí mismo, el sujeto creador ha de erigirse en *centro viviente* del arte, independientemente de todo mediador externo (ya fuera moral, ideológico o de cualquier otro tipo) y sin contar en ningún momento con otra guía que la de su propio impulso espiritual o la de su propia voluntad creativa. Esta dignidad majestuosa del artista confiere a su obra un *valor aurático*, es decir, una transcendencia distintiva que lo aparta del resto de productos culturales. Bien es cierto que en numerosas ocasiones el artista parece atentar contra dicho valor a través de la ironía, esto es, secularizando objetos tradicionalmente auráticos o bien aurificando objetos supuestamente cotidianos; en suma, *romantizando*. Ello le sirve no sólo para protegerse de toda falsa afectación, sino también para romper la distancia jerárquica que media entre la obra de arte y el sujeto de la contemplación estética, de modo que dicha obra lo interpele incitándolo a que abandone su habitual pasividad. Semejante valor de realce es básico a la hora de comprender la importancia del *entusiasmo* postista, palabra que aparece diseminada en numerosos textos programáticos y de cuyo concepto le viene al poeta su *vitalismo exaltado y lúcido* (entiéndase, ni pesimista ni optimista, pero siempre alegre). Opuestamente al proceso —magistralmente descrito por Weber— de *desencantamiento del mundo* (*Entzauberung der Welt*) que la modernidad burguesa indujo en las sociedades capitalistas, proceso que amenazaba de muerte todo misticismo poético en aras de una racionalidad desdivinizadora, el poeta (a imitación del salvaje, del niño o del loco) trata de devolverle a la realidad aquellos poderes misteriosos que dicha razón-racionalista había confiscado, jugando creativamente con el mundo como totalidad viviente de todas las cosas y objeto de su felicidad. En todo caso, este entusiasmo poético, cuyo instrumento prioritario es la nueva imagen desarrollada por los surrealistas, era perfectamente compatible con el elemento crítico que también le es inherente a la conciencia estética moderna. La ironía romántica es, en este sentido, el resultado y la manifestación palmaria de la tensión entre dos tendencias antagónicas: creación y destrucción. Pero vayamos por partes.

Efectivamente, el *entusiasmo* es —junto con la alegría— la palabra sagrada del Postismo y una de las más prodigadas en los distintos textos programáticos de sus fundadores, operándose en ella una función desrealizadora muy semejante a la del concepto de inspiración reformulado por los surrealistas, pero que en última instancia se

inscribe en la tradición de aquel gran renacimiento del entusiasmo iniciado por el Romanticismo¹. No en vano, el joven prerromántico W. H. Wackenroder le concedió un lugar prioritario en las consideraciones estéticas que recogió *Efusiones íntimas de un monje amante del arte* (1798), e incluso Hegel lo consideraba nada menos que el estado esencial del genio creador². Sin duda, esto ha contribuido a identificar el Romanticismo con ciertos estados fronterizos de conciencia, tales como la pura inspiración, la fulguración, el arrebatado furioso, la exaltación o la demencia. Sin embargo, es urgente recordar que, más allá de los tópicos heredados, los románticos fueron muy conscientes del peligro de identificar plenamente con el entusiasmo el fenómeno psicopoético, como demuestra la ideación de ese genial contrapeso al que llamaron ironía.

Sin entusiasmo lo poético no tendría razón de ser, pero aquel estado no suple por sí solo las carencias de un desconocimiento de las técnicas, medios y fines que deben servirle al poeta a la hora de dar forma a la indisciplinada energía de su entusiasmo, cuyo exceso no haría más que subyugar su personalidad. A este propósito, decía Novalis por boca de Klingsohr (maestro del joven Enrique de Ofterdingen en su homónima obra): «El entusiasmo sin la inteligencia es una cosa inútil y peligrosa, y bien pocas maravillas podrá hacer el poeta si él mismo se asombra de las maravillas»³. En este sentido, la ironía hace efectiva la libertad del sujeto estético al contribuir a una más amplia comprensión de la naturaleza de todas las actividades humanas, así como al dominio soberano del artista sobre la materia de su arte. Por ello, su importancia dentro de la teoría romántica del arte es igual o superior a la del entusiasmo; o mejor, la ironía espiritualiza el entusiasmo —es

¹ «The rise of a purely expansive view of life in the eighteenth century was marked by a great revival of enthusiasm»; *vid.* I. Babbitt: «Romantic irony», *op. cit.*, pp. 256-260. *Vid. supra* «2.2.8.1. Misterio e inspiración».

² *Vid.* G. W. Fr. Hegel: *Estética*, Vol. I, p. 249; y W. H. Wackenroder & L. Tieck: *Efluvios cordiales...*, *passim*. Expresiones como «entusiasmo puro» o «sentimientos entusiasmados por lo divino y lo bello» han sido utilizadas por Rudolf Haym para ilustrar dicho aspecto de la obra del joven Wackenroder; *vid.* Rudolf Haym: *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes* (Berlín: Gaertner, 1870), pp. 119-128. Ciertamente es que en el citado autor el entusiasmo artístico se presta a una interpretación religiosa y cristiana, pero lo importante aquí es resaltarlo como una más de las vías irracionales abiertas por el Romanticismo, sin que ello importe necesariamente elementos confesionales. Resulta asimismo interesante señalar que, al igual que los postistas, Wackenroder no tomó la poesía como modelo de todas las artes, sino la música, en contra de la mayoría de poetas del Círculo de Jena (especialmente Fr. Schlegel). *Vid.* E. Behler: «Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo», en *Anuario filosófico*, vol. 29, nº 54, pp. 21-40.

³ Novalis: *Enrique de Ofterdingen...*, p. 196. El espíritu poético, añade Novalis, es aquel que «separa nítidamente unas formas de otras, favorece la creación de las más variadas relaciones y es por sí mismo eterno», *ibid.*, p. 197.

decir, lo hace visible a la conciencia— por medio de la reflexión, eliminando el riesgo de una pasión impura o descontrolada⁴.

Ya en la primera parte de nuestro trabajo establecimos los principios que rigen el concepto de ironía romántica; mas, ¿en qué consiste exactamente el entusiasmo? En su primera acepción, María Moliner lo define como «estado de intensa excitación espiritual en que estaban las sibilas al pronunciar sus oráculos», pero también «inspiración divina de los profetas», puesto que ciertamente remitía al estado de arrebato, posesión o locura divina (*manía*, *éxtasis*) en que quedaba sumido el individuo durante los ritos órficos y orgiásticos primitivos, pasando luego a designar el estado de intensa inspiración que el poeta experimenta al convertirse en un instrumento de las Musas. De hecho, es sabido que ciertos poetas primitivos solían recrear los oráculos proferidos por la sibila de Delfos (santuario en honor del dios Apolo construido en la Fócide, sobre la vertiente sudoeste del monte Parnaso), aquella la cual, sumida en un profundo trance inducido por el consumo de enteógenos o por la inhalación de fumarolas volcánicas (*pneuma enthusiastikon*), se transformaba en una especie de instrumento a través del cual el dios hablaba con palabras aparentemente inconexas y en hexámetros griegos, que a continuación sacerdotes perspicaces debían interpretar⁵. En cierto sentido, pues, el entusiasmo se opone a la

⁴ Para Solger, serán la *ironía* y el *entusiasmo* los dos requisitos indispensables del artista; cfr. S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, p. 334. Por su parte, Fr. Schlegel entendía el entusiasmo como *el alma del poema*, es decir, lo puramente inventivo que, por medio de símbolos y alegorías, participa de un más elevado conocimiento: «La poesía cuando no es enteramente de invención, es decir, cuando sigue un asunto dado, descansa en la tradición, que es la base material, el cuerpo visible de la poesía. El entusiasmo, por el contrario, es el alma del poema»; Fr. Schlegel: *Historia de la literatura antigua y moderna*, Tomo I (Barcelona y Madrid: Librería de J. Oliveres y Gavarró / Librería de Cuesta, 1843), p. 91. Vid. también *ibid.*, pp. 144-145. Este entusiasmo es el propio de la poesía lírica antigua, mientras que la poesía moderna, fruto de una sensibilidad mucho menos ingenua, se caracterizaría por el «continuo paso del entusiasmo a la ironía», que es lo propio del ingenio romántico y de la nueva mitología que éste estaba llamado a instaurar; vid. Fr. Schlegel: *Diálogo sobre la poesía* (1800), en *Obras selectas*, Tomo I, p. 86. Sobre este aspecto neo-mitológico, cfr. M. Á. Martínez Montalbán: «Proyecto de una nueva mitología», *El camino romántico...*, pp. 140 *et seq.* Sobre la *nueva mitología* augurada por Schelling, vid. Fr. Schelling: *Sistema del idealismo trascendental*, p. 426. Tal posibilidad estaba ya larvada en el «Primer programa de un sistema del idealismo alemán» (1796-1797?); vid. en G. W. Fr. Hegel: *Escritos de juventud*, pp. 219-220.

⁵ Según recuerda Ficino, la adivinación es el divino furor atribuido a Apolo. En este sentido, la *manía* se relaciona etimológicamente con la *mánica* (según Platón, «esa bellísima arte, con la que se discierne el futuro»; Platón *Fedro*, 244 c). Cfr. M. Ficino: *Sobre el furor divino...*, p. 5. Una de las referencias clásicas a esta mánica del entusiasmo la constituye el heracliteano fragmento 92: «Con boca delirante, la Sibila profiere palabras graves, sin adornos, sin perfumes, pero su voz se prolonga en el tiempo por obra divina» («gracias al dios que está en ella», según otras traducciones); vid. Heráclito: *Los fragmentos de Heráclito*, en J. L. Gallero & C. E. López (eds.): *Heráclito...*, p. 57. También en Sócrates encontramos análoga referencia al entusiasmo y al poder profético de las sibilas, facultades aque éstas compartirían —según Sócrates— con los poetas: «Porque las palabras que vais a oír no son mías, sino de alguien que os merece mucho más crédito que yo. Pongo por testigo de mi sabiduría, si es que tengo alguna, sea de la clase que sea, al dios que habla a través del oráculo de Delfos»; Platón: *Apología de Sócrates*, seguido de *Critón* y *Carta VII* (Madrid: Espasa-Calpe, 1993), p. 68. Hubieron otras muchas sibilas en la cultura grecorromana. Junto a la sibila délfica, la más célebre fue la sibila de Cumas, también llamada Deifoba. Según la tradición mítica, las sibilas vivían en grutas que emanaban gases volcánicos. Sobre esta cuestión, vid. Manuel Guerra Gómez: «La posesión divina,

templanza (*sōphrosynē*) que se experimenta ante un hermoso discurso: aquél viene dado por la divinidad, mientras que la *sophrosyne*, motivada por la acción del hombre, aspira a ella⁶.

Sólo a partir del siglo XVII, los diversos pensadores que han invocado este término al hablar de las supuestas capacidades proféticas del sujeto entusiasta destacaron su componente morboso, afín a la melancolía, a la epilepsia o a la histeria⁷. Al igual que sucedía con el concepto de inspiración, también los románticos fueron los encargados de rescatar para la Modernidad el concepto clásico de entusiasmo, toda vez que este *órgano de la sublimidad* se ajustaba perfectamente a la supremacía del sentimiento sobre la razón⁸. El entusiasmo significa, en cierto modo, *endiosamiento*: no en un sentido de jactancia o envanecimiento, sino en el más propio de *presencia de un dios interior*: un estar poseído por la *manía*. Con relación a esta acepción, que bebe a través del Romanticismo en fuentes neoplatónicas (sobre todo en Ficino —retrospectivamente— y en Emerson —prospectivamente—), C. E. de Ory anotaba en su *Diario* el siguiente apunte etimológico: la palabra entusiasmo «viene del griego en y theós (dios), o sea: un dios interior» (1 de junio de 1972)⁹. Del mismo modo, el entusiasmo romántico remite a lo divino que habita en el

causa de la “locura” profética y del “éxtasis entusiástico”», *El sacerdocio femenino en las religiones greco-romanas y en el cristianismo de los primeros siglos* (Toledo: Instituto Teológico San Idelfonso, 1987), pp. 290-295. El neologismo «enteógeno» fue propuesto a finales de los setenta en sustitución de otros términos que, por su sentido peyorativo o por su carácter inapropiado, se venían asignando a ciertas drogas («alucinógeno», «psiquedélico», «psicotomimético», etc). Etimológicamente próximo a la palabra «entusiasmo», el vocablo «enteógeno» vendría a significar «Dios dentro de nosotros» (aunque denotando el sentido de *devenir* la divinidad en nosotros), a la vez que alude a las sustancias vegetales que una vez ingeridas proporcionan esa especie de experiencia divina que llamamos inspiración o trance extático (es decir, sustancias vegetales inductoras de entusiasmo). Vid. R. Gordon Wasson & Albert Hofmann & Carl A. P. Ruck: *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1980), p. 231. Más tarde, Jonathan Ott limitó la extensión del término a aquellas sustancias utilizadas en las ceremonias religiosas, aunque excluyendo de forma incomprensible el vino; vid. J. Ott: *Pharmacotheon* (Barcelona: La Liebre de Marzo, 2000). En correlación con la *manía* de la sibila, de los coribantes y de las sacerdotisas de Dionisos desde el punto de vista de la inspiración poética, vid. *supra* «2.2.8.1. Misterio e inspiración» y «2.2.10.2. Primitivismo e infancia».

⁶ Vid. Platón: *Fedro*, 244 d, e.

⁷ Tal vez por ello los surrealistas consideraban la histeria como «la plus grande découverte poétique de la fin du XIXe siècle»; A. Breton & L. Aragon: «Le cinquantenaire de l’hystérie», en *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 de marzo de 1928, p. 20. Sobre la asociación del entusiasmo con los estados proféticos y con la melancolía, cabe citar la obra de Henry More: *Enthusiasmus Triumphatus, or a discourse of the nature, causes, kinds, and cure of enthousiasme* (Londres: James Flesher, 1662). Quizá influido por esta obra, Kant adujo que el melancólico de mucho entendimiento tiende a ser entusiasta; vid. I. Kant: *Antropología práctica* (Madrid: Tecnos, 1990), p. 12.

⁸ Incluso el mismo Kant hubo identificado el entusiasmo con un estado de espíritu sublime en el que interviene de forma decisiva un componente emocional: «La idea del bien con emoción se llama *entusiasmo*. Este estado de espíritu parece ser de tal manera sublime, que se opina generalmente que sin él no se puede realizar nada grande»; *id.*: «Nota general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes», *Crítica del juicio*, p. 193.

⁹ C. E. de Ory: *Diario*, vol. II, p. 334. En la década anterior, el mismo Ory había escrito: «Pero, ¡todavía tengo entusiasmo! ¡¡Qué bien!!/ Sí, todavía tengo entusiasmo, es decir, entusiasmon: que me siento rodeado

interior del hombre, es decir, a lo infinito que tiene acto de presencia en él a través del supremo órgano de la intuición. En gran medida, esta divinidad del arte se hizo coextensiva al otro concepto angular del romanticismo: el *genio* (asimismo cualidad innata del gran artista)¹⁰.

Pero en la medida en que, según decíamos, el entusiasmo se romantiza, interviene en él la ironía. Schlegel lo definirá como un «caos luminoso de pensamientos y sentimientos divinos» (atributo, pues, del poeta órfico e inspirado), lo que recuerda en grado sumo aquel caos lleno e infinito de la ironía¹¹. Ciertamente, en el poeta moderno este entusiasmo es inseparable de su componente irónico, según se manifiesta, por ejemplo, en la poesía de Hölderlin. Si como recordaba el austríaco Stephan Zweig (1881-1942) «los dioses mueren cuando muere el entusiasmo» (este el cual «no puede resolverse más que en canto, en poesía»)¹², para el poeta de Suabia el entusiasmo poético entronca con aquel elevado sentimiento de la divinidad hacia el que el hombre arcaico mostraba una disposición natural y que, para su desgracia, el hombre moderno habría perdido por acción del escepticismo¹³. Sin pretender del todo exhumar el cadáver de los antiguos dioses, el Surrealismo enarboló la bandera del entusiasmo en la época histórica menos inclinada al sentimiento divino. Si la práctica vanguardista del *nonsense* se relaciona en cierto modo con los mensajes más o menos delirantes de los oráculos órficos (*mutatis mutandis*), también los métodos regresivos del Surrealismo estaban diseñados en virtud de la suspensión-abolición de la conciencia crítica: el poeta surrealista debía caer en una especie

de dioses. *Oentheus*, inspirado por una divinidad»; *ibid.* p. 166. «Por causa de la locura divina —escribía el renacentista italiano— el hombre se erige por encima de su condición y se encamina hacia la divinidad»; M. Ficino: *Sobre el furor divino...*, p. 31. También Emerson lo identificó con el paso de lo humano a lo divino; *vid.* I. Babbitt: *op. cit.*, p. 257. Sobre esta cuestión del entusiasmo desde la perspectiva del Romanticismo, remito a Mme. Staël: «Del entusiasmo», *op. cit.*, pp. 187-190. Para un acercamiento al entusiasmo desde el punto de vista religioso, *vid.* Charles Le Chevalier: *L'enthousiasme et le ferveur* (París: Aubier-Montaigne, 1964). Véase también José Luis Calvo Martínez: «Sobre la manía y el entusiasmo», en *Emérita: Revista de Lingüística y Filología clásica*, Vol. 41, nº 1, 1973, pp. 157-182.

¹⁰ Schelling identificaba el genio con *aquello absoluto* en que felizmente se resuelven las contradicciones: «un oscuro poder desconocido que añade completud u objetividad a la obra imperfecta de la libertad»; *vid.* Fr. Schelling: *op. cit.*, pp. 413-414.

¹¹ Fr. Schlegel: «Ideas», en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 232. Schlegel atribuyó a la figura arquetípica del *genio* una característica decididamente romántica (aunque también presente en no pocos poemas antiguos), a saber, el *divino hálito de la ironía*; Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 35. Dicho hálito no es sólo creador (según la inclinación de todo artista hacia lo infinito), sino básicamente y en primer término aniquilador de lo finito que en arte equivale a unos medios que sólo consiguen proyectar su lamentable insuficiencia: «Sólo puede ser artista quien posee una religión propia, una intuición original de lo infinito»; «El sentido de la creación divina —escribía Schlegel— se revela en primer lugar en el entusiasmo de la aniquilación»; *ibid.*, pp. 195 y 214, respectivamente.

¹² S. Zweig: «Faetón o el entusiasmo», *op. cit.*, p. 72.

¹³ «Los dioses de antaño, después de haber trastornado las almas y de instituir eras portentosas, sucumbieron ante el escepticismo»; P. Éluard: «El genio sin espejo», *El poeta y su sombra*, p. 103. Sobre el tema del escepticismo, véase lo apuntado en *supra* «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna».

de trance pseudo-hipnótico que permitiera la emersión de imágenes insólitas, metáforas inconexas, absurdos y dilogías, azarosos juegos de palabras y figuras verbo-acústicas que sólo ulteriormente admitirían una interpretación crítica¹⁴. Esto se traduce estéticamente por una forma poética aparentemente descuidada y en ocasiones agramatical, plagada de digresiones, redundancias, onomatopeyas..., que sólo obedece a los movimientos —súbitos, caprichosos— del alma embriagada. El lenguaje se entrega, pues, al temperamento fáustico del poeta; a su diletantismo violento, genial y trágico; en definitiva, a esa fuerza innata que lo separa de sí mismo «y lo arrastra hacia lo infinito, hacia lo elemental»:

cuando el demonio reina como amo y señor en el alma de un poeta, surge, cual una llamarada, un arte característico: arte de embriaguez, de exaltación, de creación febril, un arte espasmódico que arrolla al espíritu, un arte explosivo, convulso, de orgía y de borrachera, el frenesí sagrado que los griegos llamaron *μανια* y que se da sólo en lo profético y en lo pítico¹⁵.

Ebriedad y entusiasmo se emplean a menudo como sinónimos, si bien ese *instinto divino* que posee el poeta, por más que pudiera ser estimulado exteriormente por medio de sustancias enteogénicas (vino, aguamiel, té, opio...), nunca alcanzará el verdadero entusiasmo más que por la propia disposición interior del genio poético, el cual —decía Hegel— «encuentra mil ocasiones para la actividad y el entusiasmo, ocasiones ante las cuales otros pasan de largo sin sentirse afectados por ellas»¹⁶. En este mismo sentido, Emerson entendía que la auténtica embriaguez es regocijo y alegría en las cosas sencillas de la vida; luego pertenece a los corazones pacíficos (o como diría Chicharro, al alma muda y sosegada «a cuyos oídos no llegan rumores»¹⁷):

¹⁴ André Breton hablaba de «ciertos fulgores ígneos que unen dos elementos de la realidad de categorías tan alejadas entre sí que la razón se negaría a ponerlas en relación, y que es necesario desprenderse momentáneamente de cuanto signifique espíritu crítico a fin de permitir que dichas realidades se reúnan»; *vid.* A. Breton: «El surrealismo en sus obras vivas» (1953), *Manifestos...*, p. 221. *Vid. supra* «2.2.8.1. Misterio e inspiración».

¹⁵ *Vid.* S. Zweig: *op. cit.*, pp. 11 y 13.

¹⁶ G. W. Fr. Hegel: *Estética*, Vol. I, p. 250. Ciertamente, Hegel se sintió obligado a precisar que «el champaña no es todavía poesía», si bien el entusiasmo poético «tampoco puede provocarse por la mera *intención espiritual* de la producción»: «ni el estímulo meramente sensible, ni la simple voluntad y decisión —concluye el filósofo— produce entusiasmo auténtico»; *ibid.*, p. 249. El placer «fácil y repetido» que el hombre se procura por medios exteriores constituye una de las fórmulas para soportar la opresión de las necesidades de la vida, pero las alas de esta ebriedad física —advierde Ricarda Huch a propósito del Romanticismo— no son aún las del espíritu; R. Huch: *Les Romantiques allemands*, *op. cit.*, pp. 81-82.

¹⁶ C. E. de Ory: *Noches dantescas*, p. 12.

¹⁷ E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 169.

[Todas las citadas sustancias] incrementan la fuerza centrífuga del ser humano, su salida hacia el libre espacio, y le ayudan a salvarse de la custodia bajo la que sus cuerpos les mantienen, así como a romper los vínculos de las relaciones particulares. [Pero el] espíritu del mundo, la magna y sosegada presencia del Creador, no se procura con los sortilegios del opio y del vino. [...] La inspiración no puede deberse a los narcóticos, pero sí una agitación y un arrebató falsos¹⁸.

También Louis Aragon, en un elocuente pasaje de su *Tratado de estilo*, desmitificaba el lirismo que muchos poetas y artistas de entonces atribuyeron al simple acto de drogarse (probablemente influidos por el prestigio que se cobró en el Simbolismo el consumo de estupefacientes y de bebidas alcohólicas), del mismo modo que Bataille no apreciaba en el vino más que «la basura de lo maravilloso»¹⁹. Para estos autores y sus compañeros de generación (exceptuando a un surrealista *sui generis* como Michaux), la verdadera trascendencia en modo alguno podía residir en un estado de conciencia alterado químicamente, sino en una inspiración materialista y antropológica (*iluminación profana*) basada en el empleo desordenado y pasional del «estupefaciente imagen», y respecto de la cual el hachís, el opio y las demás drogas sólo cumplían una función propedéutica²⁰. Esa reunión enloquecida de cuanto el racionalismo decretaba en rigurosa separación constituye una de las técnicas prioritariamente cultivadas por los postistas. Mezclando experimentalmente palabras heterogéneas en la coctelera del poema, los postistas solían alcanzar aquella borrachera lírica que, en referencia a E. Chicharro, Crespo identificaba

¹⁸ R. W. Emerson: «El poeta», *op. cit.*, pp. 83-84.

¹⁹ Vid. L. Aragon: *Tratado de estilo*, pp. 76 *et seq.*; y G. Bataille: «La pura felicidad (I)», *La oscuridad no miente*, p. 16. Para los simbolistas, herederos más o menos directos del espíritu romántico, el vino era un inmejorable antídoto contra la indolencia, las preocupaciones y otros muchos males que asedian a la humanidad, algo así como una bendición que pese a todo entraña también sus peligros. Son célebres a este respecto los poemas de la sección «Le vin» perteneciente a *Les fleurs du mal* (1857-1868); vid. Ch. Baudelaire: *Las flores del mal*, pp. 403-421. Asimismo, el simbolista ruso Alexandr Blok aducía que el vino guarda potencias reveladoras de la unidad mística de lo creado: «La verdad escondida en el vino queda revelada al mundo, todo es uno, el Uno es el mundo»; A. Blok: *op. cit.*, p. 38. Por contraste, en un pasaje de *Le paysan de Paris* Aragon escribía: «He bebido de este champaña ideal»; L. Aragon: *El campesino de París*, p. 206. Sobre la temática de las drogas, el hachís y el opio, vid. Ch. Baudelaire: *Los paraísos artificiales*. También es conocido que autores como Gautier o Rimbaud escribieron bajo los efectos del opio; vid. Th. Gautier: *La pipa de opio y otros cuentos* (Madrid: Siruela, 1990); y A. Rimbaud: *Una temporada en el infierno* (Tenerife: El Cangrejo Pistolero, 2013). En esta fuerza de contraste, resulta interesante citar a un filosurrealista discolor como J. Cocteau: *Opio: Diario de una desintoxicación* (Valencia: MCA, 2001).

²⁰ «¿Qué habéis buscado hasta el momento en las drogas si no es una sensación de poder, una megalomanía mentirosa y el libre ejercicio de vuestras facultades en el vacío?»; L. Aragon: *op. cit.*, p. 67. Consúltese a este respecto W. Benjamin: «El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», *Iluminaciones*, p. 46. Sobre el antes citado autor francés, vid., entre otras obras, H. Michaux: *Las grandes pruebas del espíritu* (Barcelona: Tusquets, 2000); e *id*: *El infinito turbulento* (Valencia: MCA, 2000).

con el entusiasmo lúdico del idioma y que Ory, por su parte, ligaba al antiguo entusiasmo poético²¹. Uno de los poemas de Ory dice:

Mezclo vedanta con vudú
mezclo arriba con abajo
mezclo vivas con silencio
ebrio de soma y de soda
ebrio de ascesis y de agni
ebrio de loas y de rishis
ebrio de espumas y de fosfenos
ebrio de Tao y de théo
ebrio de ternura y de catarsis²²

El 11 de diciembre de 1949 escribía este mismo autor en su Diario: «Cuando las palabras no son gritos o no son signos ebrios del sentimiento inflamado, todo lo que la poesía dice es poco natural y no es nada sobrenatural»²³. Pero el imparable auge del cientificismo y del materialismo reduccionistas, así como el creciente predominio de las corrientes realistas en la esfera literaria, determinaron una ironía negativa de la que los postistas debían curarse:

todos nuestros maestros de entusiasmo ardieron como llama de fuego autóctono,
y así pretendemos consumirnos nosotros en esta lumbre de amor y de exaltación.
No se rían los riones. Si ellos en su frialdad, no pueden concebir más llamarada
que la del Sol o la del mechero con que encienden su puro²⁴.

²¹ Vid. A. Crespo: «Prólogo» a E. Chicharro: *Algunos poemas*, p. 14; y C. E. de Ory: «Valor y lógica del Postismo», en J. Pont: *El Postismo...*, p. 516. Decía en temprana ocasión el postista de segunda hora: «El arte, han dicho Max Jacob y mil otros, es un juego —no olvidemos que hay juegos mortales—. Déjennos jugar con nuestros naipes nuevos [...] jugar tranquilamente y apostar sobre la posibilidad de haber ligado un toro con un ágora o tres árboles con un tridente»; vid. A. Crespo: «Postismo: animal de fondo con lo altivo intacto», en *Lanza*, Ciudad Real, 8 de septiembre de 1948; recogido por A. Palacios: *Jueves Postista...*

²² C. E. de Ory: «Apoteosis de la esperanza» (*Solo de poemas solos*), en *Música de lobo. Antología...*, p. 331.

²³ Eugenio d'Ors sostenía que el lenguaje articulado es en el hombre una *reacción*, es decir, «un instrumento de defensa contra una conmoción vital, producto de una excitación, que, si el lenguaje fuese *expresión* pura, se traduciría por el *aullido*»; E. d'Ors: *La Filosofía del hombre que trabaja y que juega*, p. 108. Si aceptamos esta premisa, el lenguaje poético se diferencia del lenguaje instrumental en tanto que tiende regresivamente a la *expresión*. De ahí que la poesía sea para Ory *música de lobo*. Fue Paul Valéry quien en 1929 escribió que el lirismo es «le développement d'une exclamation»; P. Valéry: *Œuvres*, Tomo II (París: Gallimard, 1960), p. 549. Este grito marca para el poeta, como si de un parto se tratara, la emancipación de su ser: «...una voz emancipada / sea la naturaleza de tu grito»; R. M. Rilke: «Séptima elegía», *Las elegías del Duino*, p. 135. Muy acertadamente, el teórico de la poeticidad Jean Cohen, a propósito de la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty, ha visto en la interjección el modelo estructural de la poesía, esta la cual, si bien se sirve de los mismos términos que el lenguaje ordinario, convierte *cada uno* de esos términos en una «palabra-grito»: «La poesía —concluye Cohen— es de esencia exclamativa, y basta con aguzar el oído para oír en la voz del poeta el eco reprimido de la exclamación subyacente»; J. Cohen: *El lenguaje de la poesía*, p. 67. Así pues, la poesía es un lenguaje marcado por el signo de la ebriedad.

²⁴ C. E. de Ory: *Noches dantescas*, p. 12.

Ory se refiere aquí a los realistas de viejo y nuevo cuño, aquellos mismos a los que Nietzsche gustaba dedicar sus furibundas invectivas: «Vosotros, sobrios, que os sentís pertrechados contra la pasión y el delirio y que haríais gustosos de vuestro vacío un motivo de orgullo y de ornato, os llamáis realistas y pretendéis que el mundo sea como os parece: que sólo a vosotros se revela la realidad y que tal vez sois lo mejor de ella»²⁵. Estas palabras del *anticristo* concuerdan con el elemento nocturno de los misterios orgiásticos, toda vez que la noche era el espacio propiciatorio en que se celebraban los ritos en honor a Dionisos (deidad emblemática de la filosofía de Nietzsche), contra los que mucho antes se posicionó el apóstol Pablo en una conocida alocución bíblica: «Nosotros no somos de la noche ni de las tinieblas. [...] Nosotros, [...] que somos del día, seamos sobrios» (Primera epístola a los Tesalonicenses, 5, 5-8). Siguiendo la estela del filósofo sajón, únicamente los ebrios, los entusiastas, alcanzan esa jovialidad triunfante del gran artista que ha armonizado sus fuerzas íntimas para ofrecernos una realidad más plena. Ello presupone el predominio del régimen nocturno de la imaginación (relacionado con la esfera del inconsciente) sobre el régimen diurno (más apegado a la razón), dado que era precisamente a los misterios de la noche a los que se consagraban magos, bacantes, ménades, leneas y demás iniciados²⁶. También es la noche el tiempo de los soñadores pasivos (durmientes), de los soñadores activos (artistas, bohemios, melancólicos...) y de los amantes.

Tanto Hegel como Gadamer coinciden en definir el entusiasmo como aquello por lo que el poeta se llena de su objeto de representación estética a la vez que éste se llena del primero. La contemplación implica, pues, un *auto-olvido* en que paradójicamente el sujeto realiza su propia acción positiva²⁷. El catalizador de esta *Einfühlung* no es otro que el amor por el que el sujeto alcanza la infinitud de un libre y voluptuoso auto-olvido, gozando de su *yo-siendo-en-el-otro* como de su máspreciado yo. Tal es el concepto de amor que inspira toda la filosofía de Hegel:

²⁵ Fr. Nietzsche: «A los realistas», *op. cit.*, p. 89.

²⁶ Esta constante nocturna aparece habitualmente en la poesía de Ory y de Chicharro. «Como todo deseo de claridad —deseo, en el fondo, teosófico y religioso—, la poesía de Ory tiene que ver *naturalmente* con la noche»; J. Pont: «El anillo de Ory», AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 130. Podemos citar a modo de ejemplo los siguientes versos de Ory: «Mi lápiz y mi mano se gastan en la noche/ En la noche se gastan los ladridos del mundo/ [...] Sobre todo yo canto yo unifico la noche/ Yo la nombro y repito su gran señal de duelo/ Me va pesando el alma y me va dando alma/ el triste triste nombre que encierran mis poderes»; «Asómate a la noche [...]», «Acomoda tus ojos a la noche/ No duermas nunca si la noche es bella»; C. E. de Ory: «Poderes» y «Sobre unos fantasmas que asustaron a Ana», *Metanoia*, pp. 153 y 127, respectivamente. Asimismo de Chicharro, baste citar el libro *Cartas de noche* (1950-1960), incluido en *Música celestial...*

²⁷ Vid. G. W. Fr. Hegel: *op. cit.*, p. 250; y H.-G. Gadamer: «El juego como hilo conductor de la explicación ontológica», *Verdad y método*, p. 171.

Este perder la propia conciencia en el otro, esta apariencia de inutilidad y desprendimiento, a través de la cual el sujeto se encuentra de nuevo y llega a ser él mismo, este olvido de sí mismo, de suerte que el amante no existe ya para sí ni se preocupa de sí, sino que encuentra la raíz de su existencia en otro y, sin embargo, se goza enteramente a sí mismo en ese otro, constituye la infinitud del amor²⁸.

Semejante concepción amorosa (idiosincráticamente romántica) se encuentra asimismo presente en Hölderlin: «déjame ser tuyo, déjame olvidarme de mí, deja que toda vida y todo espíritu en mí vuelen sólo hacia ti; ¡sólo hacia ti, en una grandiosa contemplación sin fin!»²⁹. Por tanto, si el poeta emula al niño en sus juegos infantiles es porque se inspira en su capacidad para donar todo su ser al objeto de la representación lúdica. De ahí la melancolía hölderliniana de la infancia como Arcadia de unidad:

Ser uno con todo, ésa es la vida de la divinidad, ése es el cielo del hombre.

Ser uno con todo lo viviente, volver, *en un feliz olvido de sí mismo*, al todo de la naturaleza, ésta es la cima de los pensamientos y alegrías, ésta es la sagrada cumbre de la montaña, el lugar del reposo eterno³⁰.

Contrariamente, la edad adulta (aquella en que se ha manifestado la coerción de la ley y del destino) representa la escisión esencial de aquel Todo; la división —por el ejercicio de la reflexión— de aquella unidad arcádica en que el niño (ser inmortal en tanto que ignora la muerte) experimenta su libertad: «consideré al hombre [...] y en todas partes encontré disonancias sordas o estridentes; sólo en la simple limitación de la infancia encontré todavía melodías puras»³¹. Como bien supo advertir Huizinga, el entusiasmo (fundamento de toda actividad estética) constituye el elemento más propio del juego³². Sin distinguirse esencialmente de la embriaguez dionisiaca, el entusiasmo lúdico perfora el espacio-tiempo para evadirse de él y reunificar lo que la razón crítica había separado: todo es juego; y hasta el hombre pone en juego su vida misma³³.

En este sentido, amor, poesía y juego componen uno de los tridentes temáticos de la poesía carloedmundiana y, por extensión, postista. El entusiasmo se revela entonces como

²⁸ Ap. Eusebi Colomer: *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, Tomo II (Barcelona: Herder, 2006), nota 60 al pie de p. 155.

²⁹ Fr. Hölderlin: *Hiperión...*, p. 105.

³⁰ (El subrayado es nuestro.) *Ibid.*, p. 26.

³¹ *Ibid.*, p. 61. «A menudo alcanzo esa cumbre, Belarmino. Pero un momento de reflexión basta para despeñarme de ella. [...] ¡Oh, sí! El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona»; *ibid.*, p. 26. *Vid. ibid.*, p. 27.

³² J. Huizinga: *Homo ludens*, p. 31.

³³ *Vid.* J. Brun: «Dionysos, le surréalisme et la machine», en F. Alquié (dir.) : *Entretiens...*, pp. 44 y 50.

el principio unificador que ocupa el lugar central de la tríada temática más importante en torno a la que se organiza el pensamiento poético de Ory: «Alegría-Entusiasmo-Felicidad»³⁴. Básicamente, el entusiasmo postista se corresponde con el modelo místico de la *sobria ebrieta* (embriaguez espiritual inflamada de amor divino): «ebrio de lo divino y de entusiasmo/ Así los poetas del frenesí y del éxtasis»³⁵. Pero si el entusiasmo consistía en una exaltación de las facultades del alma, sin duda el alcohol facilitaría ese estado óptimo para el despliegue postista del arte de disparatar. Fue Sigmund Freud quien concedió al alcohol un benévolo influjo sobre el hombre adulto: «[éste] se convierte nuevamente en niño, al que proporciona placer la libre disposición del curso de sus pensamientos sin observación de la coerción lógica»³⁶. Así, aquella triple categoría puede entenderse bajo el signo de una ebriedad espiritual que, en el camino inverso, termina extrapolándose a la ebriedad corporal: «En la cama escribo dibujos/ borracho de Kandinsky por cierto/ también de vino voy borracho»³⁷. Somatización del entusiasmo o espiritualización de la ebriedad, tanto da: «Dos engendros productores de poesía son: el grito extraño, [...] y lo ebrio, es decir, la significación especial de una potencia feliz impuesta por las diversas divinidades

³⁴ Vid. C. E. de Ory.: *Diario (1944-2000)*, vol. III, p. 209.

³⁵ C. E. de Ory: «Lírica absoluta», *Música de lobo. Antología...*, p. 152. A esta santa ebriedad cantó el ilustre poeta chino Li Po, o Li Bai (701-762), perteneciente a la dinastía Tang, y traducido entre otros por Ezra Pound; vid. Li Po: *A punto de partir. Cien poemas de Li Bai* (Valencia: Pre-Textos, 2005). Entre otros múltiples ejemplos, cobran especial relevancia el poeta místico árabe Omar Ibn Al-Fârid (1181-1235), autor de una *Oda al vino* (vino de la bienaventuranza divina), y sobre todo el gran poeta persa Omar Jayyam (1048-1131), también de orientación sufi, en cuyos *rubayat* (cuartetos característicos de la poesía persa de tema místico) cantó las excelencias espirituales del espirituoso jugo. De entre las diversas ediciones españolas de este último, vid. Omar Jayyam: *Rubayat*, trad. de Clara Janés y Ahmad Taherí (Madrid: Alianza, 2007); *id.*: *Rubaiyyat*, ed. de Carlos Areán (Madrid: Visor, 2003); o mi preferida, *id.*: *Rubaiyyat (selección)*, trad. de Esteve Serra según la versión francesa de Franz Toussaint (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2005). Asimismo, vid. Omar Ibn Al-Fârid: *Umar Ibn Al-Fârid: Sufi verse, saintly life* (New Jersey: Paulist Press, 2001), pp. 41 *et seq.* Más contemporáneamente a nosotros, no podemos dejar de citar la *opera prima* del poeta Claudio Rodríguez (1934-1999), *Don de la ebriedad* (1953), el cual constituye un canto desde y al entusiasmo poético; vid. Claudio Rodríguez: *Don de la ebriedad*, en *Poesía completa (1953-1991)* (Barcelona: Tusquets, 2001). Como curiosidad, diremos que existe una feliz coincidencia entre nuestro ilustre poeta zamorano y Nietzsche, filósofo de la ebriedad. En uno de los fragmentos de *La gaya ciencia* (1882), éste escribía contra los eruditos: «No soy de los que sólo tienen ideas entre los libros, en contacto con libros —estoy acostumbrado a pensar al aire libre, andando [...]. Mis primeras preguntas para juzgar el valor de un libro, de un hombre, de una música son: “¿Sabe andar?, mejor aún, ¿sabe bailar?”»; vid. Fr. Nietzsche: *La gaya ciencia*, pp. 249-251. Y bien, el propio Claudio Rodríguez declaraba haber concebido y rectificado los versos de su citada obra al ritmo de sus propios pasos mientras caminaba (así lo reconocía en un programa de TVE llamado «Rincón literario: Poetas españoles contemporáneos», dirigido y presentado por Edith Checa en 1997).

³⁶ «El buen humor surgido endógenamente o tóxicamente provocado [por el alcohol] —decía también Freud— debilita las fuerzas coercitivas, entre ellas la crítica, y hace accesibles de este modo fuentes de placer sobre las que pesaba la coerción»; vid. S. Freud: *El chiste...*, pp. 126-127.

³⁷ *Id.*: «Concentración directa», *Poesía abierta*, p. 53. Curiosamente, el adjetivo «pimpleo» (del latín *pimplēus*) designa todo lo perteneciente o relativo a las musas, mientras que el verbo «pimplar» significa coloquialmente vino u otra bebida alcohólica, sobre todo si es con exceso.

del cuerpo humano, sean el amor, el alcohol o la misma poesía» (11 de diciembre de 1949). A nuestro parecer, el magisterio baudelaireano es aquí evidente:

Hay que estar siempre borracho. Ésa es la clave, ésa la única cuestión. Para no sentir la horrible carga del Tiempo que os rompe los hombros y os inclina hacia el suelo, tenéis que emborracharos sin tregua.

¿De qué? De vino, de poesía, de virtud, a vuestro antojo. Pero emborrachaos³⁸.

La base de este pensamiento reside en la búsqueda a toda costa de estados modificados de conciencia que, mediante la manumisión de la coerción lógica y la desrealización del mundo, trasciendan la realidad objetiva e invoquen realidades interiores más gozosas:

El elixir de mis borracheras poéticas
es el anhelo que proviene de lo más íntimo
[...]
y así me pongo a predicar a todos
y me llaman pesado y me temen
porque pronuncio grandes verdades
con exaltación y cólera³⁹.

En el fondo, pues, esta retórica del entusiasmo no sirve sino para postular la imaginación como supremo valor del Postismo: «aseguramos que la imaginación lo es todo, siendo el primer atributo de la divinidad»⁴⁰. Ebriedad y entusiasmo componen así las dos caras de una misma moneda endilgada por la divinidad dionisiaca al poeta nacido de la cepa surrealista⁴¹.

³⁸ Ch. Baudelaire: «Emborrachaos», *El esplín de París*, p. 124. Remito al trabajo de Teruo Inoué: *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire: Essai d'analyse d'après «Les Paradis Artificiels» et «Les Fleurs du Mal»* (Tokyo : France Tosho, 1977). El vino es uno de los tres líquidos fundamentales (a saber, mercurio, sangre y vino): la sangre de la vid, el oro alquímico del mundo vegetal, situado en una franja intermedia entre los reinos mineral y animal. Sobre la inspiración primitiva de esta metáfora sustancial, *vid.* G. Bachelard: «El vino y la vid de los alquimistas», *La tierra y las ensoñaciones del reposo...*, pp. 360-370. El mito baudelaireano está asimismo presente en estos versos de Puche (por cierto, entusiasta traductor del poeta francés): «Quiero embriagarme... / ¿De vino? / ¿De amor? / ¿De belleza? / ¿De opio? / ¡Qué más da! / Quiero embriagarme / para, a un tiempo, ser yo y otro. / Para ver el mundo nuevo / y hacer aún más misterioso / mi propio abismo —la noche / donde mi espíritu escondo»; E. Puche: «Embriaguez» (1926), *Antología general*, p. 142.

³⁹ C. E. de Ory: *Música de lobo*, p. 28.

⁴⁰ E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 281.

⁴¹ Si convenimos con Chénieux-Gendron en que la embriaguez y el éxtasis fueron parte integral de aquel fascinante juego practicado por Breton y los suyos, el componente dionisiaco de la estética surrealista es más que notable, siendo el culto a Dionisos la expresión más exaltada, «sinon la plus exaltante —matiza Brun—, de la recherche de l'ivresse, du dépassement et de l'éclatement»; *cfr.* J. Chénieux-Gendron: «Jeu, rire,

El poeta juega con las máscaras del sacerdote o del mago, sumido en embriaguez y entusiasmo *lúcidos*, a sabiendas de que dicho juego permanece en última instancia como juego:

Este entusiasmo alza las ondas multiformes del ser interior, y estas armonías lo ponen en comunicación con todas las músicas del universo en un indefinible intercambio de sensaciones y de sentimientos. De tal arte nace sobre todo el poeta, con todas las fuerzas psíquicas que mueve en el poema. Por esas fuerzas, permanezca siendo un simple danzarín-cantor, o se convierta en sacerdote y se crea un mago, es un encantador⁴².

Ebrio de ritmo interior, el poeta hechicero se entrega lúdicamente a las combinaciones mágicas de sonidos y palabras abracadabrantes («palabras de ángel y de signos ebrios»⁴³), hasta alcanzar un estado de entusiasmo eurítmico que envuelve también al lector-jugador:

Lee despacio mi alud de cuentos de hadas
que has abierto un baúl de hechicería
Respira en la pocilga de mi música
los violines en polvo
Llora conmigo al recitar mis penas
mis cadenas mis venas mis antenas⁴⁴

Lama, laúd, polilabial ginesta,
¡qué lindas son las hierbas de la noche!
¡qué limpias van saliendo sin reproche
las palabras novísimas de fiesta!⁴⁵

¿Quién me presta, quién me resta, quién me asesta
la amatista? [...] ⁴⁶

movimiento de caderas con timbales atabales marsupiales⁴⁷

Cállate, oh Ignacio alondra, en atento escuchamiento
pon tu intento de momento en el buen viento...

humour : un colloque à Cerisy», *op. cit.*, p. 8; y J. Brun: «Dionysos, le surréalisme et la machine», en F. Alquié (dir.) : *Entretiens...*, p. 43.

⁴² R. de Souza: «La poesía (prosa y verso) y la música. El lirismo», *op. cit.*, p. 237. En palabras de Rafael de Cózar acerca de la poesía carloedmundiana, el «poeta-sacerdote [...] realiza el sacrificio de la palabra entre juegos e invocaciones, la posesión del lenguaje que proviene del más allá»; R. de Cózar: «Introducción» a C. E. de Ory: *Metanoia*, p. 81.

⁴³ C. E. de Ory: «Las palabras», *op. cit.*, p. 156.

⁴⁴ *Id.*: «Hypocrite lecteur», en *Poesía (1945-1969)*, p. 85.

⁴⁵ E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 66.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 113.

el invento el cargamento de portentos que sustento⁴⁸

Y aun los hombres de asombro
son sombras que se encumbran.
Pero cual mimbre en lumbré
son lumbres que no alumbran,
en todo caso tímbrés⁴⁹

Espesa sombra que este asombro encumbra⁵⁰

¡Tengo tantas tonterías!...
tentempiés, tímpanos, témpanos,
tengo tinta, teterillas,
tengo pámpanos y púrpuras...

También vendo pipirrita,
pipas, peras, pipermin,
pero mi especialidía
es el juego de sandad⁵¹.

Como vemos, estos ensalmos eurítmicos nacen de —y predisponen a— un estado de jubilosa exaltación: «las palabras castísimas que aquesta / boca pronunciar puede en el derroche / de mi alegría»⁵². Es preciso advertir que muchas de las expresiones manejadas por Chicharro no son propiamente construcciones neológicas del autor, sino tecnicismos que podría haber tomado al azar de algún diccionario específico. Así, por ejemplo, encontramos términos procedentes de diversos campos del conocimiento (matemáticas, geología, zoología, botánica, etc.): *carioquinesis*, *muguete*, *sinusoides*, *deliquios*, *coclearia*, *singultos*, *miosotis*, *prímulas*, *sínfito*, *consuelda*, *sisimbrio*, *pepónide*, *gimnoto*... Incluso en ocasiones los versos se construyen por mera yuxtaposición de palabras cuya sonoridad prima sobre la opacidad del sentido: «mostazas yaros coclearias / aulagas y llantenés, belloritas / codesos, pipirigallos, fucsias»⁵³. Como vemos, el libre y puro juego de las formas se postula como la expresión de aquel entusiasmo por el cual el espíritu, en su pura dinámica sensible, parece desligarse de la realidad para obedecer tan sólo a los movimientos de su ritmo interior. Consecuentemente, la música es reconocida como una óptima concitadora del frenesí báquico: «Con la música —escribía Zweig—, la razón se

⁴⁸ *Ibid.*, 116.

⁴⁹ *Ibid.*, 116.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁵¹ *Ibid.*, p. 237.

⁵² *Ibid.*, 66.

⁵³ *Ibid.*, p. 153.

transmuta en éxtasis, y el idioma en ritmo»⁵⁴. A través de la música y del vino, el iniciado se adentra en los misticismos del Origen y en el eterno retorno de lo vivido, es decir, en la eternidad dichosa de un dionisiaco entusiasmo donde lo Uno adquiere el dinamismo de infinitas metamorfosis lúdicas.

⁵⁴ S. Zweig: *op. cit.*, p. 21. *Vid. supra* «2.2.6.2. Música y euritmia».

3.3. EL JUEGO POSTISTA

A diferencia del Surrealismo, donde el juego (no las actividades lúdicas, sino la noción misma de juego) sólo aparecía embrionariamente, sin alcanzar el valor específico de otros conceptos como el azar objetivo o el humor negro, dicha categoría estética adquiere en el Postismo carta de reconocimiento programático hasta el punto de conformar, junto al humor, «la espina dorsal de toda obra postista», según explicitaba el primer manifiesto de Chicharro y Ory¹. En dicho texto fundacional encontramos un pasaje de especial relevancia donde se afirma que, si no todo juego es poético, toda creación poética es siempre y esencialmente juego:

El simple ritmo en poesía o en música, es «juego». La composición en pintura y arquitectura, es «juego». El retorno a una idea, una frase musical, una o unas palabras-símbolo, o palabras-personaje, o palabras-clave, en las formas que tiene sucesión, es «juego»; y la rima, es «juego»; y la asonancia, es «juego»; y cierta forma de asociación, es «juego»; y el contraste, es «juego»; y el mismo ambiente anímico o tonal-color, es «juego»...²

A tenor de esta vertiente lúdica del Postismo, la cual permitía su desarrollo al margen de la coerción moral, ideológica, académica o cualesquiera «controles rígidos y severos de la alegría y la vida»³, se erigieron muchas de las críticas sobre el Postismo, en cuyas obras se imbrican el *lūdus* (juego, diversión) y el *iocus* (expresión que remite a la chanza, a la broma, al tono festivo y burlón, es decir, a lo jocoso [*iocōsus*])⁴. Ciertamente, la *Spieltrieb* postista (esto es, su impulso de juego) constituye un venero de dicha y de

¹ E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 286. La crítica ha destacado casi de forma unánime este aspecto; *vid.*, entre otros, R. de Cózar: «El postismo e l'avanguardia spagnola del dopoguerra», en G. Morelli (ed.): *Trent'anni...*, pp. 251-268; J. Pont: «El juego. La "euritmia". La escritura de la niñez», *El Postismo...*, pp. 110 *et seq.*; *id.*: «El juego y el humor postistas», en *Ínsula*, pp. 11-12; *id.*: «Ludomanía postista», en G. Morelli (ed.): *Ludus...*, pp. 323-338; *id.*: «“El juego” como principio metalingüístico y metapoético», dentro de «Poética del postismo», en *Barcarola*, n° 50, pp. 257-259; Josep María Sala Valldaura: «La técnica poética de Carlos Edmundo de Ory», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*; y de J. M. Polo de Bernabé: «El universo poético de Carlos Edmundo de Ory y el postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Respecto al Surrealismo, *vid.* J. Chénieux-Gendron: «Jeu, rire, humour...», *op. cit.*, p. 3; y M. Murat: «André Breton: la part de jeu», *op. cit.*, p. 21.

² E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», *op. cit.*, p. 285.

³ C. E. de Ory: *Aerolitos*, p. 82.

⁴ *Vid.*, e. g., E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», *op. cit.*, p. 288. Uno de los detractores del Postismo en los primeros meses de andadura del grupo, Andrés Flores, no dudó en descalificar dicha estética por afirmar la función lúdica (desinteresada) del arte, según él en la línea del Surrealismo. *Vid.* A. Flores: «Manifiesto anti-postista», en *La estafeta literaria*. Madrid, 25 de junio de 1945. Véase también el comentario de J. M. Polo de Bernabé con relación a este aspecto: «El universo poético de Carlos Edmundo de Ory y el postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 313.

gozo no sólo estético sino también vital. Fue Apollinaire quien en un texto de 1918 decía sobre el *espíritu nuevo*: «Les jeux divins de la vie et de l'imagination donnent carrière à une activité poétique toute nouvelle»⁵. De esta manera vida, juego y creación se equiparan, como en estos versos de Antonio Machado pertenecientes a *Nuevas canciones* (1917-1930):

—¿Mas el arte?...
—Es puro juego,
que es igual a pura vida,
que es igual a puro fuego.
Veréis el ascua encendida⁶.

Según el propio Manifiesto del Postismo: «La creación es quizá más que nada “recreación”, recreo, divertimento»⁷. ¿Distracción momentánea y superficial? Tal vez, pero únicamente en la medida en que el arte abre una brecha en la realidad de las acciones causales e interesadas para hacer emerger una otra realidad originaria y más plena. Teniendo en cuenta que la raíz latina de «diversión» (*diversio*, *-ōnis*) hace referencia al acto de «desviarse» del camino, así como al de hospedarse (*dēverto*, *dēverti*, *dēversum*), es posible concebir la metáfora por la cual el jugador-creador, a fin de salvaguardarse de los rigores de la necesidad y de la vida productiva, busca refugio en la *domus aurea* de los juegos desinteresados de la belleza con que el arte estaría llamado a transformar la realidad sustantiva y a modificar las costumbres en el seno de la vida individual y colectiva. En este sentido, la creación artística —entendida como juego— es lo «diverso» a lo serio, lo que difiere de él, y no un mero pasatiempo subordinado a semejante categoría: arte como desrealización⁸. Frente a la virtud rectora de la vida representada por la seriedad, el objetivo único del juego es el placer que se deriva de su propia actividad emancipada, libre —a diferencia del trabajo— de las determinaciones de la necesidad. Para Aristóteles, la dicha (en cuanto que fin del hombre) no reside en el juego, el cual es visto por el Estagirita como una actividad negativamente deducida del trabajo y, por tanto, subordinada a la seriedad⁹. Pero para el poeta el juego es la seriedad misma, pues su trabajo es puro juego

⁵ G. Apollinaire : «L'Esprit Nouveau et les poètes» (1918), en *Mercure*, nº 491, p. 392.

⁶ A. Machado: “XCIX”, «Proverbios y Cantares», en *Poesías completas*, p. 306.

⁷ E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», *op. cit.*, p. 285.

⁸ Véase lo que a este propósito dijimos en el punto «2.2.8.2. La negra efigie del pesimismo».

⁹ «La dicha no reside, entonces, en el juego. Y sería en verdad un sinsentido que el fin [de la existencia humana] fuera el juego, y que nos afanásemos y padeciésemos a lo largo de toda la vida con vistas a jugar. Pues elegimos, por así decirlo, todas las cosas con vistas a algo distinto, salvo la dicha, pues ella es el fin; mas esforzarse y sufrir con vistas al juego es a todas luces necio y demasiado pueril. El "Juega para ser serio"

en las altas esferas de la reflexión. En consecuencia, el juego postista consiste, por encima de cualquier otro aspecto, en la concepción de la creación poética como un proceso puro y fundante.

Así entendida, la poesía (o sea, el arte) se convierte en el mejor aliado de las fuerzas vitales, en algo parecido a un intensificador de la alegría de vivir. Esencialmente, pues, el juego es un fenómeno estrechamente asociado a la creatividad que en última instancia remite a la condición de estar vivo. Ante esta circunstancia caben dos actitudes bien diferenciadas: o bien «los individuos viven en forma creadora y sienten que la vida es digna de ser vivida, o [...] no pueden hacerlo y dudan del valor de vivir»¹⁰. Según uno de los impulsores de la Antropología Filosófica, el alemán Helmuth Plessner (1892-1985):

El jugar alegra, porque nos alivia, porque nos quita el peso diario y da rienda suelta al estancado impulso de movimiento, a la tendencia hacia el ejercicio de la imaginación, [y] puede incitarnos a la risa [incluso] en cuanto juego sin más, sólo por el encanto que tiene sobre nosotros la esfera de la apariencia y del ambivalente estar-ligado¹¹.

En este sentido, ya vimos cómo la estética postista se propuso transformar las sensibilidades mediante la sustitución del estado de ánimo, o sea, trascender la degradante realidad de posguerra con buenas dosis de alegría creadora, espontaneidad e imaginación, invitando a la experiencia lúdica de la poesía¹². Inspirado en la conducta psicológica de los niños y en su fortaleza de ánimo, Jean-Paul sostuvo que «[toda] alegría interior es más sana que la medicina»¹³. Pero, ¿cuál es el secreto de esa envidiable salud espiritual de los niños? Es decir, ¿qué gimnasia específica evita en ellos la esclerotización del espíritu que tantas veces afecta al hombre adulto? En definitiva, ¿qué mágico remedio contribuiría a eludir el embotamiento de sus facultades anímicas? Está claro que, frente a todo inmovilismo subjetivo (tedio, hastío, melancolía, tristeza, angustia, temor...), el óptimo tonificante es aquella actividad no productiva —pero en sí misma fecunda— que llamamos juego, valorado como el principal impulsor de la vida anímica: «Lo que hace y mantiene alegres y felices a los niños es únicamente la actividad», el juego¹⁴. Consecuencia estética de aquel fenómeno intelectual de orden germinativo que llamamos ironía, el juego viene a ser el

de Anacarsis se puede considerar, empero, acertado, pues el juego es como un descanso, y [los hombres], como no pueden trabajar continuamente, necesitan un descanso»; Aristóteles: *Ética nicomaquea*, p. 377.

¹⁰ Vid. D.W. Winnicott: *op. cit.*, pp. 93 *et seq.*

¹¹ Helmuth Plessner: *La risa y el llanto* (Madrid: Revista de Occidente, 1960), pp. 127-128.

¹² Vid. *supra* «2.1.4. Significación moral de la alegría postista en el contexto de la inmediata posguerra».

¹³ J.-P. Richter: «Fragmento tercero, Capítulo II: La alegría de los niños», *Levana...*, cit. pie de pp. 126-127.

¹⁴ *Id.*: «Fragmento tercero, Capítulo III: Juegos de los niños», *op. cit.*, p. 133.

mecanismo natural con que los postistas pretendieron llevar a término la sustitución del estado anímico.

En general, y dependiendo de si el juego se desarrolla por debajo o por encima de la vida seria, encontraríamos una primera distinción entre el juego elemental de niños o animales y el juego elevado del sentimiento poético o numinoso. Este contraste es la base de la oposición platónica entre *paidia* (del griego *παιδιά*, juego de niños, diversión, broma) y *spudé* (del griego *σπουδή*, que significa celo, diligencia, trabajo, pero también seriedad), según la cual o bien el juego equivale a una acción intrascendente que no puede fundar ninguna actividad o discurso «cargado de verdad o al menos de sentido» (juego como mero *divertimento*), o bien el juego «comienza a *ser* algo y su misma presencia da lugar a una confiscación dialéctica. Toma sentido y trabaja al servicio de lo serio, de la verdad, de la ontología»¹⁵. Esta oposición a su vez engendra dos concepciones antagónicas del juego. La primera se inserta en la tradición de la *metafísica platónica*, la cual pretende reducirlo conceptualmente para minimizar la supuesta fuerza hostil que el juego importaría y poder así salvaguardar la jerarquía universal de los seres que la razón ha edificado¹⁶. De-limitar racionalmente el juego equivale aquí a depreciarlo, taxonomizarlo, emparentarlo con actividades interesadas y someterlo a la praxis, incidiendo en los aspectos técnico-estructurales y en las limitaciones internas (reglas) que lo rigen. Diametralmente opuesta a esta tradición, la *interpretación mítica* del juego, en la que se subrayan valores esenciales como su infinitud negativa y su carácter libérrimo y trascendental, incide en la apertura de su dinamismo interno o en su absoluta potencialidad creativa, según una concepción del universo como juego de fuerzas que escapa a toda intelección humana¹⁷. Es evidente que la *comprensión mediata* de la metafísica del juego a través de la *razón* difiere enormemente de la *aprehensión inmediata e intuitiva* del mismo, propia de un cierto «misticismo» de la existencia del que participaron las vanguardias históricas, especialmente el Surrealismo. Si bien, y con todo, la ambigüedad permanece como atributo central de la idiosincrasia lúdica.

Afirmar el arte como juego adquiere, pues, dos sentidos antagónicos posibles: uno que incide sobre los límites de la regla estética, y otro que lo hace sobre la libertad del arte. A continuación, remitiremos a ambas líneas de interpretación para procurar una visión conjunta e integradora, conforme a la doble tendencia de los discursos estéticos de la

¹⁵ Jacques Derrida: «El juego: del fármaco a la letra y del cegamiento al suplemento», en *La diseminación* (Madrid: Fundamentos, 1975), p. 238.

¹⁶ Merced a ello la metafísica pudo afirmarse a sí misma: «“Ordre rationnel” ou “jeu”, c’était la question »; vid. E. Fink: *Le jeu...*, p. 114.

¹⁷ Vid. *id.* : «L’interprétation mythique du jeu», *op. cit.*, pp. 125 *et seq.*

Modernidad (razón y mito, constricción y libertad, innovación y primitivismo, anhelo proyectado hacia un futuro imperfectible y sentimiento de pérdida...), si bien con mayor incidencia en el segundo término de la serie, dada la específica fisionomía de nuestra categoría de análisis estético¹⁸.

¹⁸ Con Ruth E. Burke, partimos de la consideración del juego como actividad *humana* y *humanizante* de naturaleza estética que ocupa una posición intermedia entre lo immanente y lo trascendente; *vid.* Ruth E. Burke: *The game of Poetics: Play in postmodern fiction*, Tesis de Doctorado (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1986), p. 1; *ap.* H. Silva Ochoa: «Oulipo et surréalisme», *Poétiques du jeu...*, p. 31.

3.3.1. Juego y humor trascendente

En su conocida *Antología del grupo de 1927* (1962), Vicente Gaos identificó la intrascendencia como uno de los atributos específicos de la Vanguardia, situada al margen de toda exigencia moral, social o filosófica¹. Sin embargo, este desapego hacia todo condicionante extraestético no siempre casa con el principio de intrascendencia, como tampoco lo trascendente se agota en una finalidad moral, ideológica o de pensamiento. Desde un enfoque más certero, el profesor Aullón de Haro plantea que el juego y el humor, que en el Romanticismo gozaron de un tratamiento trascendente, fueron sometidos durante el período vanguardista (pese al *trascendentalismo* de Kandinsky y al Creacionismo) a un proceso de destrascendentalización lúdica y formal que trataba de disolver el sentimentalismo y el dramatismo del sujeto romántico-simbolista². A juicio de este autor, por tanto, el juego y el humor habrían pasado a constituir fórmulas atomizadoras del yo subjetivo decimonónico, sin que la Vanguardia alcanzara una *síntesis idealista-positivista* capaz de superar la bifurcación del sujeto moderno³.

No obstante, esta bifurcación del sujeto a la que se refiere Aullón de Haro presenta múltiples ramificaciones que sólo admiten una aproximación crítica a partir del fenómeno más general de la ironía romántica, entendida en su progresión hacia una síntesis creativa y dinámica (por tanto, lúdica) de las disociaciones que importaba el espíritu de la Modernidad. En tal sentido, el Surrealismo estuvo muy cerca de conseguir la síntesis trascendente de las dos tendencias esenciales y antagónicas de la conciencia estética moderna: por un lado, aquella que parte del espíritu como único contenido verdadero de cuya sanción dependen todos los demás valores (pura negatividad formal y supremacía de la emoción, en la que se instala la corriente idealista de Fichte, del primer Schelling y de los románticos de Jena), y, por otro, la afirmación de una realidad positiva, independiente del espíritu pero accesible por medio de la razón y del entendimiento. A nuestro juicio, esta dialéctica entre espíritu y materia (entre subjetividad y realidad objetiva) alcanza su clímax y superación en el Surrealismo, cuyo pensamiento, lejos de limitarse a un onirismo subconsciente, se fundó sobre la dialéctica entre representación subjetiva y percepción

¹ Vid. V. Gaos: *Antología del grupo de 1927*, p. 23.

² Vid. P. Aullón de Haro: «Construcción y disolución del sujeto estético-poético moderno», en *La Modernidad...*, p. 27; e *id.*: «El humor en la poesía...», *op. cit.*, p. 80.

³ *Id.*: «Construcción y disolución...», *ibid.* p. 28. Véase, asimismo, *id.*: «La Construcción del Pensamiento Crítico-literario Moderno», en P. Aullón de Haro (coord.): *Introducción a la Crítica literaria actual* (Madrid: Playor, 1984), pp. 9-82.

objetiva, según el juego «objetivo-subjetivo» que define una de las principales líneas de la *romantiche Ironie* y que —en palabras del propio André Breton fechadas en 1935— constituye «la capital contradicción con la que se enfrenta la poesía de nuestros días [:] en consecuencia, la necesidad de resolver esta contradicción constituye el único secreto del actual movimiento poético»⁴.

No en vano, este digno heredero del mejor Romanticismo se apoyó de partida en las nuevas teorías psiconeurológicas que se estaban desarrollando en el ámbito de la medicina mental⁵. Asimismo, su compromiso con el hombre social en relación con ese nuevo paraíso *en-el-mundo* que los surrealistas asumieron como punto de destino conforma, pues, una vanguardia dotada de un particular alcance, cuyo *misticismo profano* y cuyo *trascendentalismo de inmanencia* cristalizaron en sus tres contenidos programáticos fundamentales: *lo surreal* como punto donde se resuelven las antinomias del pensamiento (entre ellas, la que atañe al binomio «objetivo / subjetivo»); *lo maravilloso*, significado como aquella intensa emoción que el espíritu experimenta al hundir sus profundas raíces en la realidad inmediata y cotidiana; y el *azar objetivo* en cuanto que sincronización de la realidad exterior con el deseo.

En *Poesía y ontología* (1968), Vattimo entiende que la interpretación lúdica del arte, íntimamente ligada a la idea de goce estético desinteresado, lo sitúa «más allá de todo compromiso “serio” (moral, cognoscitivo, etc.) con respecto al mundo o, de forma más general, con respecto al ser», sin que ello implique necesariamente asignarle la idea de *inesencialidad* e *insustancialidad*⁶. El problema surge cuando a esta concepción del arte como juego se le opone, dentro de la Modernidad, la reivindicación del carácter ontológico —y por tanto, serio— del mismo. Según Vattimo, la Vanguardia estética que incluye el Impresionismo, el Cubismo y el Futurismo, pero de forma especial el Simbolismo, el Surrealismo y el Dadaísmo, afirma la superioridad del conocimiento intuitivo (irracional) sobre el conocimiento discursivo (racional, intelectual o reflexivo), lo que permite al arte esquivar la tutela de la reflexión a la vez que salir del ámbito de la inesencialidad y del juego⁷. Ciertamente, propiedades como la intransitividad, la esteticidad, la originariedad y la indeducibilidad del arte parten de su concepción «no como un medio de acceso a la realidad, por otra parte, dada, de las cosas (de la naturaleza o de la historia), sino como una

⁴ (Cursiva en el original.) A. Breton: «Situación surrealista del objeto», *Manifiestos...*, p. 195.

⁵ El Surrealismo —ha dicho Breton— «siempre ha propuesto el modelo de observación médica como punto de partida»; *id.*: *El Amor loco*, p. 51.

⁶ *Vid.* G. Vattimo: «La estética posthegeliana como estética del juego», *Poesía y ontología*, pp. 60 y 62-63.

⁷ *Id.*: «Reivindicación del alcance ontológico del arte en las poéticas de la vanguardia», *op. cit.*, p. 66-67.

fundación de la realidad»⁸. Al entender del italiano, fue el Expresionismo el movimiento que, especialmente a través de la figura de Kandinsky, mejor incidió en esta dimensión ontológica del arte, dado que en él confluían tres atributos prioritarios: en primer lugar, una fuerte carga de *engagement* revolucionario (no en el sentido realista del compromiso social, sino en términos de la renovación estética como parte del proceso más amplio de transformación de la vida y la sociedad); asimismo, una *cosmicidad* poética (en tanto que el arte se propone construir mundos y no recomponer una autobiografía sentimental); y por último, su *carácter profético*⁹. Desde nuestro punto de vista, y amén de que dicha triple condición pueda asignarse perfectamente al Surrealismo o al Creacionismo (a excepción, en este último caso, de la búsqueda de transformación social), ello no obsta a la ponderación del juego como soporte fundamental de la experiencia estético-creadora, ya que el juego no supone en rigor la desontologización del arte, sino más bien lo contrario. Como la experiencia postista ha demostrado, a través de un juego asumido seriamente pero vivido como tal, el poeta reconquista el reino de su libertad y amplía la esfera de su ser-en-el-mundo. Es evidente que la tendencia general del arte y el pensamiento modernos apuntaba a la superación de la contradicción entre juego y seriedad, impuesta por el racionalismo burgués: «El valor inferior del juego —decía Huizinga— encuentra su límite en el valor superior de lo serio. El juego se cambia en cosa seria y lo serio en juego. *Puede elevarse a alturas de belleza y santidad que quedan muy por encima de lo serio*»¹⁰.

En lo que se refiere a la actividad lúdica del movimiento bretoniano (que Philippe Audion ha relacionado precisamente con la definición general del juego aportada por Huizinga¹¹), es fácil concluir que aquella se sitúa más allá de la oposición entre lo serio y lo no serio, de acuerdo con la voluntad expresa del Surrealismo de diluir todas las

⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁹ *Vid. ibid.*, pp. 72-75.

¹⁰ (El subrayado es mío.) J. Huizinga: *op. cit.*, pp. 20-21. Un lustro antes, este autor adelantaba: «el rasgo común que constituye la verdadera esencia de todo juego [...] únicamente se puede definir de forma negativa, es decir, como algo *falto de seriedad*: el juego no es serio», «El juego es la negación de lo serio, pero posee no obstante un rasgo muy propio: tiene algo de serio. Tampoco mantiene con lo serio una relación de subordinación: no es una expresión inferior y limitada de lo serio»; *id.*: *De lo lúdico y lo serio*, pp. 23 y 33, respectivamente.

¹¹ *Vid.* Ph. Audoin: «Le surrealisme et le jeu», en F. Alquié (dir.): *Entretiens...*, pp. 456 *et seq.* Dicha definición del juego es la siguiente: «una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio [no contingenciales sino mágicos], que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual [desrealización]»; J. Huizinga: *Homo ludens*, p. 26.

dicotomías del racionalismo tradicional¹². Paralelamente a un proceso de maduración progresiva, el cenáculo surrealista de París pasó de un estado de «micro-sociedad lúdica» (durante la época del *Taller de investigaciones surrealistas*) a otro de «micro-sociedad política» (durante las colaboraciones del grupo en las revistas *Clarté*, *Correspondance* y *Philosophies*). Esta pseudopolitización del Surrealismo obedecerá a las leyes dinámicas de un juego que pasa por sustituir el *libre jugar* (la manipulación lúdica del lenguaje, es decir, los juegos de palabras) por unas normalizadoras *reglas del juego*, en virtud de «une métamorphose nécessaire due à la nature insatisfaisante du jeu précédent» (léase, el juego gratuito de las primeras creaciones)¹³. Se trataba de evitar así el mero juego arbitrario de Dadá, de acuerdo con la toma de conciencia del llamado surrealista y con el examen de sus contenidos precisos, sin que por ello se operara una ruptura con el sentido lúdico del arte, sino una reorganización más sistemática que afianzara la naturaleza precaria del juego, siempre tendente a su propia mutación¹⁴.

Ciertamente, la necesidad interna de la poesía surrealista distaba mucho de la trivialización de la escritura en aras de la gratuidad¹⁵. Pero los juegos surrealistas tampoco se limitaban al ejercicio tendencioso de una actividad auxiliar o subordinada, sino que adoptaban la estructura de un protocolo experimental con que abolir los mecanismos inhibidores de la razón crítica, esto lo cual permitiría al sujeto acceder a *lo surreal*, dimensión cognoscitiva donde realidad e imaginación (lo serio y lo no serio) dejan de percibirse contradictoriamente. En *Les pas perdus* (1924) encontramos el siguiente pasaje de André Breton: «Entiéndase bien lo que decimos: juegos de palabras, cuando son nuestras razones de ser más auténticas las que están en juego. Las palabras, además, han dejado de jugar./ Las palabras hacen el amor» (frase que nos remite a Apollinaire)¹⁶. Estos juegos de palabra irán adquiriendo progresivamente una cierta orientación que, pese a todo, no abole el juego mismo, pues tales prácticas adquieren un cierto elemento de *motivación interna* que responde a la propia naturaleza del juego y permanece ajeno a los

¹² C. Abastado: «Les jeux», *Le Surréalisme*, p. 101. *Vid. supra* «2.2.7. La imagen poética y el juego de palabras».

¹³ *Vid.* Adélaïne Russo: «Du papillon au pamphlet», en J. Chénieux-Gendron & M.-C. Dumas (direcs.): *op. cit.*, pp. 240-241.

¹⁴ Según la teoría dinámica del juego formulada por Winnicott, la figura de un *organizador* del juego se hace necesaria cuando el niño es incapaz de jugar en un sentido creativo; *cfr.* Jacques Henriot: *Le Jeu* (Paris: Presses Universitaires de France, 1969), p. 92. Y así, cuando André Breton interviene en las publicaciones surrealistas (especialmente durante los últimos meses de 1924 y primeros del siguiente, lo que le valió los títulos de «Papa negro» y «gran inquisidor», a pesar de haber reivindicado siempre la libertad como valor supremo) lo hace con la intención de reorganizar las reglas de un juego que empieza a desarticularse. *Vid.* A. Russo: *op. cit.*, pp. 249-252.

¹⁵ G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *André Breton...*, p. 64.

¹⁶ *Vid.* A. Breton: «Las palabras sin arrugas», *Los pasos perdidos*, p. 122.

intereses parciales de actitudes tendenciosas. De este modo, la antinomia *juego / seriedad* «cherche à se résoudre dans un jeu qui serait à la fois pleinement ludique et pleinement fondateur, en un mot, un *sur-jeu*»¹⁷. ¿No es acaso este super-juego el modelo del «Juego divino» que, según el Manifiesto del Postismo, existe en todo verdadero artista por encima de las determinaciones históricas?¹⁸

En modo alguno cabe considerar el juego surrealista como algo intrascendente. Pero, con relación al humor, ¿es el suyo un humor trivial, incapaz de superar sus propias limitaciones? Para Ilie, dicho humor parecía inadecuado para vencer la crisis del absurdo que él mismo precipitó y que sólo resolverían más tarde los existencialistas¹⁹. No está claro que los existencialistas realmente la resolvieran, e incluso se da la circunstancia de que la exploración de todas las posibilidades del absurdo llevada a cabo por el antiteatro de Eugène Ionesco (1909-1994) y de los otros máximos exponentes del absurdo existencial — Samuel Beckett (1906-1989) y Arthur Adamov (1908-1970), entre otros— no distaba mucho del absurdo surrealista gestado en el seno del humor negro. Según escribió el autor de *El rinoceronte* (1959) en un texto de 1966, el teatro del absurdo pretendía:

aller à fond dans le grotesque, la caricature [...] Pas de comédies de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. Pas de comédies dramatiques, non plus. Mais revenir à l'insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence: violemment comique, violemment dramatique.

Éviter la psychologie ou plutôt lui donner une dimension métaphysique. Le théâtre est dans l'exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne²⁰.

En verdad, el de los existencialistas es un absurdo desesperado y pesimista que en ningún caso supone la superación de la negritud surrealista. Es más, uno de los designios del Surrealismo consistió en el cultivo «[del] desorden de la lógica hasta el absurdo. La utilización del absurdo hasta la razón» (entiéndase, hasta una razón surreal o sobre-razón que trascienda tanto el absurdo improductivo como la razón convencional)²¹. De modo que la superación del absurdo por el absurdo mismo estaba larvada en la estrategia lúdica del

¹⁷ (El subrayado es nuestro.) M. Murat: *op. cit.*, p. 21. La idea de este superjuego o juego superior, concebido a la medida de una rebelión total del espíritu, subyacía a la idea original del método automático. Véase, dentro del Manifiesto del Surrealismo (1924), la parte que sigue al enunciado «Secretos del arte mágico del Surrealismo», en A. Breton: *Manifiestos...*, pp. 37 *et seq.*

¹⁸ Vid. E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en *op. cit.*, p. 285.

¹⁹ P. Ilie: *Los surrealistas españoles*, p. 273.

²⁰ Eugène Ionesco: *Notes et contre-notes* (Paris : Gallimard, 1975), p. 13.

²¹ Vid. Á. Pariente: *Diccionario temático del Surrealismo*, s. v. «Absurdo».

Surrealismo según la consigna de caotizar el orden y ordenar el caos, desarrollada a partir de aquella oposición dadaísta de la «santidad de lo absurdo» frente al arrogante racionalismo burgués y a su moral²². En este sentido, Jean Arp sostuvo en uno de sus ensayos que el objetivo dadaísta consistía en hacer estallar la limitada y *absurda* racionalidad del hombre para, en último término, «retrouver l'ordre naturel et déraisonnable» (en la línea del primitivismo y del infantilismo de las estéticas de vanguardia): «Dada voulait remplacer le non-sens logique des hommes d'aujourd'hui par le sans-sens illogique»²³.

Algunos críticos le han atribuido al Postismo un valor de precedente con respecto al absurdo existencial de Ionesco, destacando asimismo su importancia mediadora en la concepción del teatro pánico de Arrabal, tan cercano al teatro del absurdo²⁴. Pero todo induce a pensar que las referencias del Postismo en este punto son una vez más los movimientos surrealista y dadaísta, en cuyas poéticas se había formado precisamente el joven Ionesco, sin olvidar a este respecto el *teatro de la crueldad* de Artaud y el humor vanguardista de Urmuz, nombre literario del también rumano Demetru Demetrescu-Buzău (1883-1923), a su vez precursor del dadaísmo de Tzara²⁵. Jugando a invertir el famoso lema goyesco, escribe Ory: «“El sueño de la razón produce monstruos”. Yo añado: El sueño de los monstruos produce razón»²⁶. Una vez haya pasado por el purgatorio del sinsentido, esta última razón equivaldría a la *lógica del absurdo* que Chicharro ponderaba como una forma superior que trasciende el mero placer de disparatar para instalarse en el

²² Vid. R. Hausmann: «Panfleto contra la concepción de la vida de Weimar» (1919), en A. González García *et al.*: *Escritos de arte...*, p. 187.

²³ J. Arp: *Jours effeuillés...*, p. 312.

²⁴ Vid. Fco. Nieva: «Eduardo Chicharro: la realidad del arte y lo que podemos en contra de ella», en *Trece de Nieve*, nº 2, p. 50; *id.*: «Datos sobre una novela alquímica», en *Poesía*, nº 2, Madrid, agosto-septiembre de 1978, p. 60; Antonio Hernández: «Carlos Edmundo de Ory, en su carroza de sueños», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory...*, p. 70; y Cécile Vilvandre de Sousa: *La recepción en España del teatro de Eugène Ionesco (1955-1997)* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006), p. 157. Existe una edición inglesa de Martin Esslin que compila obras de E. Ionesco, Arthur Adamov, F. Arrabal y Edward Albee: *Absurd drama* (Harmondsworth, Inglaterra: Penguin, 1965). El propio Ory ha afirmado en cierta ocasión: «Hacemos Postismo, porque, como les pasa a los existencialistas y quizá a los barrocos, la vida nos aburre con su seca paz irónica de negligencias y vanidades»; C. E. de Ory: «Valor y lógica del Postismo», en J. Pont: *El Postismo...*, p. 517.

²⁵ Existe una breve edición en castellano de sus narraciones delirantes; *vid.* Urmuz: *Páginas extrañas* (Madrid: Ediciones Crusoé, 2010). Sobre las opiniones posteriores de Ionesco acerca de Dadá y del Surrealismo, *vid.* Mariano Martín Rodríguez: «Introducción» a E. Ionesco: *Destellos y teatro* (Madrid: Fundamentos, 2008), pp. 50-52.

²⁵ Vid. C. E. de Ory: *Noches dantescas*, p. 7.

²⁶ *Id.*: *Noches dantescas*, p. 7.

sin sentido o sentido absoluto de una conciencia redimida²⁷. De ahí la esterilidad de aquellas críticas que inciden en la supuesta intrascendencia del juego y el humor postistas, cuando la realidad es que Chicharro y Ory siempre dieron un tratamiento trascendente al juego y al humor, resortes fundamentales de la teoría y práctica estéticas del Postismo que actuaban como disolventes de los convencionalismos culturalmente adquiridos pero que también apuntaban a una posición ante la vida²⁸. En conclusión, tanto surrealistas como

²⁷ A esto alude Chicharro cuando habla de «las remotas posibilidades de la verdadera *composición*: la lógica de lo absurdo»; E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», *op. cit.*, p. 282. En lo referente al juego, *vid. infra* «3.3.2.4. Juego del sentido en tanto que sin sentido».

²⁸ J. Pont: «El juego y el humor postistas», en *Ínsula*, p. 11. Esta *pasión del juego* permanecerá inalterada a lo largo de los años en la obra de los dos máximos representantes del citado ismo. Así, por ejemplo, las actividades del A.P.O. (Atelier de Poésie Ouverte) son básicamente juegos creativos colectivos cuyos precedentes deben situarse en los años de la aventura postista; *vid. id.*: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, pp. 102-110. *Cfr.* Fco. Nieva: «El Postismo», en *id.*: *El Postismo...*, pp. 533 y 535. Raquel Medina entiende que el Postismo procedió a la trascendentalización de lo lúdico y del humor a fin de construir un contradiscurso estético que, en último término, implicaba «el cuestionamiento de la estabilidad de las normas que gobiernan el discurso franquista»; R. Medina: *Surrealismo en la poesía española de posguerra*, p. 85. Ciertamente, en el Segundo Manifiesto los postistas hicieron explícito su ánimo de revulsionar aquella realidad degradada de posguerra: «¿Por qué se ensañan con nosotros y nos insultan? —Porque los que así proceden son unos groseros. Pero son asimismo unos cobardes, puesto que, en el fondo, sólo temen ver revolucionado un mundo en que ellos viven y ganan, a pesar de su vejez, su mediocridad y su hipocresía»; E. Chicharro: «Segundo Manifiesto del Postismo» (1946), en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 293. Sin embargo, este extracto no debe entenderse en términos políticos (que también, pero indirectamente), sino estéticos, morales y filosóficos, de modo que aquel aspecto señalado por Medina es acaso una consecuencia del humor y el juego postistas, y nunca su razón de ser. En todo caso, es posible ver una conexión tácita del Postismo con el anarquismo utópico. Así, la vida como juego, que está en el centro de las tesis revolucionarias del ya citado Fourier, rige de manera muy definida el ideario anarquista de Bob Black: «hay que crear —ha escrito el estadounidense en *The abolition of work* (1985)— una nueva forma de vida basada en el juego; dicho de otro modo, una revolución lúdica. Por “juego” también se debe sobreentender fiesta, creatividad, convivialidad, comensalidad y [...] arte. [...] Hago un llamamiento a favor de una aventura colectiva basada en el júbilo generalizado y la exuberancia libre y recíproca»; Bob Black: *La abolición del trabajo* (Logroño: Pepitas de Calabaza, 2013), p. 7. Esta revolución lúdica implica, en verdad, una regresión a etapas culturales precapitalistas en que la creación libre prevalecía sobre la reproducción mercantil, según se proyecta en el pensamiento utópico del poeta, escritor, pintor y activista político británico William Morris (1834-1896); *vid.* W. Morris: *Noticias de ninguna parte* (Madrid: Capitán Swing, 2011). En 1932, el filósofo y escritor británico Bertrand Russell explicaba: «Antes había una capacidad para la alegría y los juegos que hasta cierto punto ha sido inhibida por el culto a la eficiencia»; Bertrand Russell: *Elogio de la ociosidad* (Madrid: Diario Público, 2010), p. 18. Russell fue una de las figuras internacionales invitadas a las exposiciones surrealistas organizadas por la Facción Surrealista de Tenerife. Como testimonio acerca del talante risueño del inglés, léase el poema de T. S. Eliot: «Mr. Apollinax [Bertrand Russell]», *Poesías reunidas 1909-1962* (Madrid: Alianza, 2013), pp. 46-47. Aunque la referencia más importante de Black quizá sea la del médico, periodista y revolucionario francés Paul Lafargue (1842-1911), autor del ensayo *Le droit à la paresse* (1880); *vid.* P. Lafargue: *El derecho a la pereza* (Madrid: Maia Editores, 2011). Es indispensable citar el fragmento nietzscheano dedicado al ocio y la inactividad; *vid.* Fr. Nietzsche: § 329, *La gaya ciencia*, pp. 199-200. Sobre la visión del juego, la diversión y el ocio por parte del pensamiento político de la izquierda histórica, *cfr.* J. A. González Alcantud: «Tahúres y estrategias: estrategia, conciencia coherente e izquierda», *Políticas del sentido. Los combates por la significación en la posmodernidad* (Barcelona: Anthropos, 2000), pp. 33-60. En gran medida, las tesis lúdicas del pensamiento libertario se oponen diametralmente a las teorías clásicas de la psicología fisiológica. Según las consideraciones de Wilhelm Wundt (1832-1920) y Karl Groos (1861-1946), el juego sería una actividad superflua y secundaria rendida teleológicamente al mundo del trabajo, este el cual lo precedería. Tanto en *Grundzüge der physiologischen* (1887) como en *Elemente der Völkerpsychologie* (1912), Wundt parte de una premisa particularmente llamativa: la energía invertida en el trabajo, siempre destinado a cubrir las necesidades humanas, fue poco a poco transformándose en juego como fuente de gozo compensatorio. El magisterio de Moritz Lazarus (1824-

postistas se propusieron descubrir sistematicidad del absurdo en la vida y quintaesenciarlo poética y, por tanto, lúdicamente.

Si nos atenemos al pensamiento romántico sobre el impulso de juego, en modo alguno cabe identificar lo lúdico con lo intrascendente; a no ser, claro está, que hablemos en términos muy generales, como los utilizados por Ortega y Gasset en el celeberrimo ensayo que los postistas fundacionales conocían bien: «Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia»²⁹. Retrotrayéndonos a uno de los «Fragmentos del “Athenaeum”», Schlegel partía de la oposición entre lo serio (definido como «grandeza que actúa») y lo lúdico (asimilado a los mecanismos de autoengaño en cuanto que actividad más o menos superflua) para después llamar la atención sobre la paradójica excepcionalidad de la primera categoría en un mundo por lo demás demasiado serio³⁰. Así pues, en el pensamiento del autor alemán subyace el contraste entre dos tipos de seriedad. La primera, connotativamente positiva, pertenecería a un superior nivel espiritual, proyectado en las acciones en las que el individuo imprime su carácter. Por el contrario, la segunda seriedad, inserta en una escala espiritualmente inferior, es aquella que atribuye valor a acciones derivadas del automatismo de la necesidad. Esta falsa seriedad es la más frecuente y extendida entre los hombres, mientras que la verdadera seriedad, inusualmente profunda, es la propia del hombre que ha sabido elevarse por encima de las convenciones sociales. Análogamente, el romanticismo de Schlegel importaba la oposición entre un juego fútil, de escaso interés, y un *juego serio*: aquel en que todas las esferas de la personalidad creadora se ponen en funcionamiento³¹. En este sentido habríamos de concluir que únicamente el

1903) en su trabajo *Sobre la fascinación del juego* (1883) es aquí evidente, y se complementa con la influencia de la «teoría de la energía sobrante» formulada por el psicólogo, antropólogo y filósofo positivista Herbert Spencer (1820-1903) en sus *Principios de psicología* (1855). Asimismo, desde la perspectiva wundtiana, el juego sería una imitación de los actos de la vida práctica y, consecuentemente, una preparación para el trabajo adulto. Esta idea de la anticipación funcional del juego impulsado por potencias finalistas fue desarrollada por Karl Groos (autor adscrito filosóficamente al realismo crítico) en *El juego del hombre* (1899). Resulta elocuente comprobar que todos ellos (Wundt, Groos, Spencer...) rechazaban el origen inconsciente del instinto, ya que éste, «en sus formas superiores, está acompañado de una consciencia rudimentaria»; K. Groos: *Les jeux des animaux* (Paris: Félix Alcan Éditeur, 1902), p. 60; *ap.* Ezquiel Martínez Rodríguez: «El juego como escuela de vida: Karl Groos», en *Magister: Revista Miscelánea de Investigación*, nº 22, 2008, p. 10. Por tanto, dichos autores no negaban el instinto lúdico, pero sí la cualidad irracional de dicho instinto (así como la existencia de un juego imaginario puro), todo lo cual contrasta radicalmente con el primitivismo e irracionalismo de los discursos estéticos alumbrados en el seno del romanticismo secular. Para un acercamiento a las teorías de Wundt y Groos sobre el juego, *vid.* Wilhelm Wundt: *Elementos de psicología de los pueblos* (Barcelona: Alta Fulla, 1990); y Karl Groos: *The play of man* (Charleston, Carolina del Sur [EE.UU.]: Nabu Press, 2012).

²⁹ J. Ortega y Gasset: «La intrascendencia del arte», *La deshumanización del arte*, pp. 50-51.

³⁰ Fr. Schlegel: *Fragmentos*, pp. 74-75.

³¹ «¡Para ti la fantasía y el [Witz] son el Uno y el Todo! Dale sentido [*deute*, interpreta] a la apariencia deliciosa y [*make Ernst aus dem Spiel*, haz — convierte el juego en (algo) serio]; entonces captarás el centro

juego vacío e insustancial se opone a lo serio verdadero; no así el juego serio, refractario a toda seriedad aparente, que importa en sí mismo una seriedad más elevada. Recordando aquellas expresiones acuñadas por Château (a partir de Nietzsche), el juego estético pertenecería más bien a la esfera de *lo no-serio*, la cual nos abre a la posibilidad de *lo serio superior* (opuesto a *lo serio inferior*), donde queda superada la contradicción entre juego y seriedad³². Por su parte, Bataille argumentaba: «Todo lo que va más lejos que la verdad común es un juego. Pero si sabemos que es un juego, y si en ese juego nos hallamos involucrados como en una operación seria, sólo nos resta perseguirla con mayor seriedad que las otras, con el fin de separarla de lo serio»³³. ¿Y no es propio del arte —de todo arte— poner en juego los prejuicios inducidos por el pensamiento dominante, así como las contradicciones y falacias de la moral convencional? Es bien sabido que esta tendencia se intensifica notablemente en el período que va de Dadá al Surrealismo, justo cuando la metáfora lúdica del arte y del mundo adquiere una vigencia incontestable. Para contrarrestarla, los agentes encargados de velar la cultura seria impuesta por el franquismo no dudarán en censurar el movimiento postista, en cuyo primer manifiesto invitaba a volver los ojos hacia la «primeriza risa infantil» y hacia el «superior regocijo de las fórmulas intensamente bellas»:

No nos abandonemos nunca al blando y morboso sortilegio de la poesía, de la blanda poesía quejumbrosa, en la que los decadentes se muerden unos las entrañas y otros las uñas. Asistamos al espectáculo del juego ingenioso y cordial que el verso abre en infinitas posibilidades. [Pues se trata de] gozar instantes de belleza eufórica³⁴.

Esta belleza eufórica se caracteriza por incluir el disolvente antiacadémico de lo feo, lo grotesco, lo bizarro, en consonancia con aquella confusión de las categorías

y reencontrarás el arte venerado bajo una luz superior»; *ibid.*, p. 210. También en *id.*: *Ideas...*, p. 120 (p. 62 en alemán). «¡Jugador, juega tu carta / seriamente...!», enuncia intradialógicamente la voz poética de Salinas en uno de sus poemas sueltos; P. Salinas: «Voz de jugar», en *Poesías completas*, p. 970. Recordemos que para Schlegel sólo es artista quien tiene su Centro en sí mismo.

³² Vid. J. Château : «Le sérieux et ses contraires», en *Revue philosophique*, pp. 441-465. Vid. *supra* «2.1.3. El Postismo y las estéticas de lo serio». Decía Nietzsche en uno de sus escritos póstumos: «Madurez del varón: haber reencontrado la seriedad que tenía de niño al jugar»; Fr. Nietzsche: *Fragmentos póstumos*, p. 95. Según Gadamer, «en el jugar se da una especie de seriedad propia, de una seriedad incluso sagrada»; H.-G. Gadamer: *Verdad y método*, p. 144. Decía también Freud: «El adulto puede evocar con cuánta gravedad se entregaba a sus juegos infantiles, y comparando ahora sus ocupaciones pretendidamente serias con aquellos juegos pueriles, rechazar el agobio demasiado intenso de la vida y conquistar el intenso placer del humor»; S. Freud: «El poeta y los sueños diurnos», *Obras completas*, Tomo IV, p. 1344. La poesía, en este sentido, «es la continuación y el sustitutivo de los juegos infantiles»; *ibid.*, p. 1347. En la creación pura el poeta encuentra «una rectificación de la realidad insatisfactoria»; *ibid.*, p. 1345.

³³ G. Bataille: «El no-saber», *La oscuridad no miente*, p. 69.

³⁴ E. Chicharro: «Solapa para *Doblo Hablo*», en C. E. de Ory: *Energeia*, p. 63.

estéticas que Dadá preconizó «como uno de los medios más eficaces para dar juego a ese rígido edificio del arte, tomado él mismo como un juego»³⁵. Asimismo, parafraseando a Kant, resulta evidente que el *sentimiento de lo bello* que los postistas vivían exaltadamente es correlativo a la *pulsión de juego*, dado que lo bello —máxime lo bello eufórico— participa de un sentimiento de impulsión a la vida que lo concilia con *una imaginación que juega*, mientras que, por el contrario, el *sentimiento de lo sublime* «parece ser no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación»³⁶. Ahora bien, como todo verdadero humorismo es una síntesis de pasión por lo bello y sentimientos sublimes (acaso barnizados con sutiles capas de intrascendencia lúdica), el poeta postista es aquel que se entrega por completo a ese juego y lo vive seriamente como lo más sagrado, con un *sentido puro* y una *absoluta trascendencia*³⁷.

A estas alturas, de lo dicho se desprende una conclusión: lo que se opone al juego no es lo serio (pues ya hemos visto que existen juegos más serios que la seriedad misma), sino el trabajo productivo, incompatible con la idea de actividad libre³⁸. Si nos atenemos a la *crisis de trascendencia* a que se vio abocada la Modernidad a finales del siglo XIX y, sobre todo, principios del XX, habremos de convenir en que las vanguardias históricas nunca se situaron en los parámetros de un juego intrascendente, ni mucho menos. En opinión de Ortega, el arte de aquella nueva generación se situaba en la esfera del juego y de lo no-serio, en contraste negativo con lo que comúnmente es considerado serio (a saber, la realidad de las necesidades apremiantes y del encadenamiento de acciones destinadas a resolverlas). Desde este punto de vista, frente al reino de la necesidad se sitúa ese otro reino de la libertad donde juego y arte designan fuerzas sin otro fin que su propio

³⁵ T. Tzara: «Prólogo» a G. Hugnet: *La aventura Dadá*, p. 12.

³⁶ Cfr. I. Kant: *Crítica del juicio*, p. 162. Este juego de lo bello viene determinado por las modificaciones del objeto que, si bien permanece en un estado de reposo estético en relación con el mundo exterior (aquello que le atribuye a lo bello apariencia de quietud), se presta a una infinita variación interna: de ahí su doble infinitud, de reposo absoluto frente al mundo cambiante y de movilidad absoluta con respecto a sí mismo. Escribía Novalis: «Se manifiesta como absolutamente *tranquilo* aquello que con respecto al mundo exterior es absolutamente inmóvil. Por variadas que sean sus modificaciones siempre permanecerá en reposo con relación al mundo exterior. Esta proposición se refiere a todas las automodificaciones. Es por eso que lo bello parece tan tranquilo. Toda belleza es un individuo perfecto que se *autolimita*»; Novalis: *Estudios sobre Fichte*..., p. 218.

³⁷ Tal es el caso de Ory a juicio de R. de Cózar: «Introducción» a C. E. de Ory: *Metanoia*, p. 88.

³⁸ I. Kant comentaba a propósito del tratado de Schiller *Sobre la Gracia y la Dignidad* (1793): «Los actos humanos se dividen en trabajos (que están bajo la ley del deber) y juego. Sería una desgracia si este último fuera prohibido al hombre. No podría vivir feliz»; vid. Fr. Schiller: *Sobre la Gracia y la Dignidad*, p. 164. Véase también T. Lipps: *Los fundamentos de la Estética*, pp. 555 *et seq.* En este sentido, ha advertido José Antonio Marina: «el hombre serio no tiene conciencia de su libertad. En cambio, desde el momento en que el hombre se percibe como libre y quiere usar su libertad, juega»; José Antonio Marina: *Elogio y refutación del ingenio* (Barcelona: Anagrama, 1992), p. 35.

despliegue³⁹. De modo que el hombre no hace nada *en serio* mientras juega, sino que —añade en otro lugar Ortega y Gasset— suspende «virtualmente su esclavitud dentro de la realidad, para evadirse, escapar, *traerse* a sí mismo de este mundo en el que vive a otro irreal. [...] El juego es distracción»⁴⁰. Nada más alejado de la concepción protorromántica de Schiller, según la cual únicamente en el juego el hombre es plenamente hombre⁴¹. Y es que, a juicio de Ortega, los jóvenes poetas de los años veinte elevaron la intrascendencia a imperativo general de un arte que, distanciado de todo patetismo, no tenía otra pretensión que la de ser arte (en la línea de la poesía pura y de la escuela del *Art pour Art*)⁴². ¿Pero cuál es el sentido de este no querer ser más que arte, cuando es la propia razón de ser del arte lo que las vanguardias pusieron en cuestión? Para el madrileño, el arte podría ser considerado como juego desde el punto de vista de una determinada corriente estética, pero no constituir la forma de ser del arte, y es ahí donde el filósofo se equivocaba.

La superposición de la *acción determinada* —por leyes causales— y de la *acción posible* —ligada a los fines— a la *acción mágica* del juego, supone ya de por sí una degradación del mismo: la actividad lúdica queda así sometida a la realidad exterior cuando, en verdad, aquella tiende a fundar una realidad en sus propios términos. Esto no quiere decir que el juego sea sólo distracción, del mismo modo que el arte no se reduce a lo meramente decorativo. Sin duda, la satisfacción desinteresada del juego poético suscita un interés intelectual que rebasa los límites del juego mismo. Más allá de la tesis de Ortega a propósito de la generación poética de los años veinte, creo necesario subrayar aquella idea según la cual las vanguardias utilizaron «la intrascendencia —sobre todo la intrascendencia— para negar el trascendentalismo fanático y sanguinario de la cultura tradicional»⁴³. Así pues, el humorismo, cuya forma superior de inteligencia es la ironía, consiste —escribe un atinadísimo Cirlot— no en el cultivo de la intrascendencia, sino en la *destrascendentalización* del trascendentalismo tradicional⁴⁴.

³⁹ Decía Marx (suegro de Lafargue, por cierto) en un pasaje de su magna obra: «En realidad, el reino de la libertad empieza allí donde se acaba el trabajo determinado por la necesidad y la finalidad externa [...] Más allá del [reino de la necesidad] comienza el desarrollo de las fuerzas humanas que figura como fin en sí, el verdadero reino de la libertad»; Karl Marx: *El Capital*, libro III – tomo III (Madrid: Akal, 2012), pp. 272-273.

⁴⁰ J. Ortega y Gasset: «Idea del Teatro», en *Obras completas*, tomo VII (Madrid: Alianza, 1983), p. 469.

⁴¹ «Porque, digámoslo de una vez, sólo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es plenamente hombre cuando juega. Esta afirmación [...] servirá de cimiento, yo os lo prometo, al edificio todo del arte estético y del, más difícil aún, arte de la vida»; Fr. Schiller: *La educación estética...*, p. 81.

⁴² Vid. J. Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote*, p. 191; e *id*: *La deshumanización del arte*, p. 52.

⁴³ Fco. Umbral: *Ramón y las vanguardias*, pp. 116-117.

⁴⁴ J.-E. Cirlot: *Diccionario de los ismos*, s. v. «Humorismo».

Mas para que el objeto pueda ser destrascendentalizado, el sujeto ha de volverse trascendental. Esta es una premisa básica del humor romántico que subyace a la definición que hacía Tzara en 1935: «L'humour est la revanche de l'individu en butte aux traquenards de ses limites»⁴⁵. En este sentido, resulta evidente que el concepto de límite lleva implícita la posibilidad de su trascendencia; y al revés, toda trascendencia lo es en función del límite que en cada caso ha de ser superado. Teniendo en cuenta que el impulso de libertad nace de la experiencia del límite, en el juego —donde las acciones se sujetan a unas reglas que, con todo, no anulan el azar— el alma descubre su libertad de obrar en la medida en que sus límites inherentes no son percibidos como atributos de la coacción. Todo *límite* indica el término sustancial de algo que a su vez marca el comienzo de otro algo. La *limitación*, por el contrario, es netamente conclusiva. El límite se convierte en objeto y espacio del juego de nuestras representaciones, mientras que toda limitación hace del sujeto un objeto limitado *necesariamente* por la coacción, lo cual pone de manifiesto una insuficiencia de fuerzas o la imperfección del deseo. El límite espolea la voluntad en la medida en que queremos llenar de sentido el vacío de los márgenes del mundo⁴⁶. El límite es el condicionante previo y necesario de la libertad que invita a ser trascendido por la conciencia activa sobre cuya capacidad de obrar se impone la limitación. Al momento en que la limitación inmanente se convierte en una auto-limitación trascendente lo llamamos *ironía romántica*. Ello explica que el humorismo de Eduardo Chicharro sirviera, según palabras del poeta y ensayista cubano Julio E. Miranda (1945-1998), «para trascender, para ir más allá, para ocultar y mostrar al mismo tiempo»⁴⁷. Consecuentemente, el humor postista fue el signo de una rebeldía contra:

a) las leyes biológicas de la muerte, la lucha entre los seres, la fragilidad de la materia orgánica; b) la rutina, los convencionalismos, los prejuicios; c) la injusticia que surge de la Envidia, la Desconfianza, el Egoísmo orgánico; la vulgaridad del hombre cívico; la «historicidad del arte»; el virtuosismo sin objeto; la misma poesía, en grandes sectores; d) la fobia hacia la moda⁴⁸.

⁴⁵ T. Tzara : *Œuvres complètes : Tomo III (1934-1946)* (Paris : Flammarion, 1979), p. 48.

⁴⁶ Ha escrito el filósofo Eugenio Trías que el ser no es ni finito ni infinito, «sino *limes*, puro límite, pero pensado como ser (afirmativo y positivo)»; E. Trías: *Lógica del límite* (Barcelona: Destino, 1991), p. 343. Sobre esta oposición límite / limitación, *vid. infra* «3.3.2.1. Libertad y limitación interna del juego estético».

⁴⁷ Julio E. Miranda: «Chicharro o la imaginación festejada», en *La Estafeta Literaria*, n° 375, Madrid, julio de 1967, p. 12.

⁴⁸ E. Chicharro: «La aproximación y la exactitud», *Música celestial...*, p. 22.

3.3.1.1. *Juego postista e ironía*

La premisa de la seriedad del arte plantea la exigencia de su *responsabilidad total* en términos sociohistóricos, exigencia que Adorno identifica con el *pathos* de la objetividad que hace tomar al individuo contingente conciencia de cuanto le supera como sujeto «en su insuficiencia históricamente necesaria»⁴⁹. Sin embargo, dicha exigencia queda relativizada en función de la propia estructura de la obra artística (dotada de una autonomía estética que neutraliza el sufrimiento), siendo precisamente en este contraste entre la exigencia de *responsabilidad total* y la exigencia de *irresponsabilidad* del arte donde surge la cuestión del juego estético sin cuyo concurso ni la teoría ni la actividad artísticas podrían ser pensadas⁵⁰. El arte de la responsabilidad absoluta no puede terminar más que en la absoluta esterilidad, añade Adorno en su póstuma *Teoría estética* (1970): únicamente en relación con el juego ligado a la infancia el concepto de arte elude aquella responsabilidad y se eleva por encima del dominio de la praxis y de sus fines, renunciando así a toda racionalidad instrumental⁵¹. Estas consideraciones estéticas son especialmente elocuentes viniendo de un crítico de inspiración marxista, tradicionalmente vinculada a los discursos de la praxis. A la luz de tales argumentos, confrontamos uno de los poemas del Alberti más tendencioso con otro del postista C. E. de Ory. En el poema albertiano, perteneciente a *El poeta en la calle* (1931-1935) y precisamente titulado «Juego», puede leerse:

—¿Quién el mejor forjador?
—Quien mejor forje un martillo
y una hoz.
—Camarada, ¿y para qué?
—Para el noble y el burgués.
—Camarada, ¿y dónde están?
—Camarada, bebiéndose el vino,
camarada, comiéndose el pan.
—¿Quiénes son sus vencedores?
—Los revolucionarios trabajadores.
—Camarada, ¿y dónde están?
—Desunidos, divididos.
—¿Pues cómo los vencerán?
—Camarada, ¡todos unidos!
—¿Y con qué?
—Con el martillo y la hoz.

⁴⁹ Th. W. Adorno: *Teoría estética*, p. 59.

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 418.

—¡Forja, forja, forjador!⁵²

Este poema adopta una inequívoca *forma lúdica* (dinámica de preguntas y respuestas, predominio de versos octosilábicos, tendencia al ripio y a la estructura anafórica, reduplicación y políptoton en el último verso..., características todas ellas que remedan las canciones infantiles), pero sólo en función de su contraste con un *fondo políticamente marcado*. En este sentido, la fórmula dialógica no responde tanto a la dinámica propia del juego, sino que, muy al contrario, actualiza los presupuestos de la dialéctica histórica y de la lucha de clases. Se trata, pues, de un juego al que contradictoriamente se le ha sustraído la parte lúdica y cuyo valor estético es cuando menos dudoso. El Alberti más surrealizante y lúdico de *Yo era un tonto...* dio paso aquí al más explícitamente doctrinario y carente de humor.

Por lo general, una persona ayuna de sentido humorístico presentará asimismo una atrofia del impulso lúdico, toda vez que la inadecuación emocional del sujeto (falta de sentido del humor, carencia de perspectiva irónica) actúa como su mayor inhibidor psicológico⁵³. Un hombre sin humor, desprovisto del don de regocijo (ya sea por incapacidad propia o por alienación), desconocerá o tenderá a olvidar en qué medida el juego domina la mayor parte de nuestros actos, está presente en la asimilación de nuestras ideas e incluso rige toda actividad creadora: sólo concebirá variedades degradadas —interesadas— del infinito juego multicolor de la vida. Y es que el juego es ante todo *consciencia de juego* y, por ende, *consciencia de lo poético*, dándose ambas plenamente y a la par en toda obra que participa de la ironía romántica⁵⁴. Gracias al distanciamiento irónico respecto a la materia con que trabaja, el poeta puede descomponer infinitesimalmente la emoción que ha suscitado el salto y jugar con ella, dominarla, recrearla. A modo de ejemplo, léase el poema carloedmundiano «Tristal cristeza»:

En nombre de mi alma genero ondas sonoras

⁵² Citado por J. Lechner: *El compromiso...*, p. 129. Puede verse en R. Alberti: *Obras completas (Tomo I: Poesía 1920-1938)* (Madrid: Aguilar, 1988), p. 538.

⁵³ Desde una perspectiva psicológica, multitud de autores no dudan en integrar el juego en el humor C. Hyers: *The Spirituality of Comedy. Comic Heroism in a Tragic World* (New Brunswick: Transaction Publishers, 1996); J. Morrell: *Taking Laughter Seriously* (Albany: State university of New York, 1983); D. E. Berlyne: «Laughter, Humor and Play», en G. Lindzey & E. Aronson (eds.): *Handbook of Social Psychology* (Reading: Massachusetts: Addison-Wesley, 1969); W. F. Fry, Jr: *Sweet Madness: A Study of Humor* (Palo Alto: Pacific Books, 1963); e *id.*: «Now You See It, Now You Don't: The Magic of Humour», en *Perspectives in Biology and Medicine*, n° 14 (1970), pp. 173-175. Ap. A. Díaz Bild: *Humor y Literatura...*

⁵⁴ Vid. R. Bourgeois: *op. cit.*, p. 34; y J. Chénieux-Gendron: «Mentalité surréaliste et attitude ludique», *op. cit.*, p. 327.

Lingüista del silencio sintónico poético
 amo sus puros y amo mis terios fonológicos
 Sin duda soy un lo un co un malabárico
 desatando las sílabas lavadas en la música
 Nochemente en primera persona oigo yorar
 y en el arrullo del silencio discrimino
 los timbres inauditos de mi acústica estética
 Tristoy tristestoy por eso hablo increíble
 como un ángel borracho de onomatopeyas
 Nunca el gastar palabras sellará lo sentir
 No miento el sentimiento con veces mundanales
 ni soy pico de oro ni poeta gramático
 Todo soñar sonoro trae sorpresa y prodigio
 y basta con llamar las cosas por sus cumbres
 Mi cristeza me dicta fonemas suficientes
 Hace ya mucho tiempo que mi alma es de trisal
 Hoy reflejo los dichos de la lírica libre
 La expresión de un ser vivo se inventa cada vez⁵⁵

Si hacemos caso al Manifiesto del Postismo, el impulso de juego queda patente en la técnica de toda obra nacida bajo su influencia⁵⁶. En el caso del poema que nos ocupa, la alta codificación formal se percibe en el uso de palabras de *portmanteau* (a veces creadas anafóricamente y por derivación tácita, como en los parónimos «Tristoy tristestoy», o como aliteración onomatopéyica que evoca el sonido del cristal —¿el alma?— al romperse, según la metáfora sinestésica que subyace en la dislexia «criste trisal»), aliteraciones («soñar sonoro trae sorpresa», «no miento el sentimiento»), pasando por el juego de proparoxítonos («sintónico poético», «fonológico», «malabárico», «música», «acústica estética», «gramático») o los calambures en que la forma sintética sólo se insinúa («amo sus puros y amo mis terios»), sin olvidar la intercalación de elementos diversos entre los fragmentos de ese roto cristal verbal (recurso conocido con el nombre de tmesis: «soy un lo un co»)⁵⁷. Asimismo, el poeta despliega otros juegos de sentido tales como la paradoja («lingüista del silencio»), la sinestesia («sílabas lavadas en la música», «soñar sonoro»), el oxímoron («arrullo del silencio»), el epíteto («ondas sonoras»), la lítote («ni poeta gramático»), el símil («como un ángel...»), la metátesis («Nochemente»), el solecismo («lo sentir», «hablo increíble»), la desautomatización de giros lingüísticos

⁵⁵ C. E. de Ory: *Miserable ternura / Cabaña*, p. 65.

⁵⁶ E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 286.

⁵⁷ Según García-Page, este tipo de juego lingüístico busca un efecto «semejante a la paronomasia “in absentia” o a un supuesto calambur»; *vid.* M. García-Page Sánchez: «¿Una continuidad en el Postismo?», *op. cit.*, p. 572.

comunes por medio del desplazamiento metafórico («llamar las cosas por sus *cumbres*»), etc.

Esta exuberancia de recursos técnicos y la profusión de juegos de palabras se insertan en la tradición del *arabesco*, que a su vez nos remite al *Witz* en cuanto que forma de la ironía romántica, y que subyace a aquella superexcitación del estado estético que Nietzsche definía como una sobreabundancia de «*medios de comunicación* junto con una *receptividad* extrema a estímulos y señales»⁵⁸. Todos estos juegos permiten recuperar «el dominio mágico del lenguaje» propio de la infancia, y en tal sentido, «el ironista se divierte con las palabras como con un juguete; bromea sobre sus díscolas criaturas»⁵⁹. Téngase en cuenta la definición schlegeliana de la ironía como *parábasis permanente*, es decir, como una interrupción de la ilusión estética que no sólo está presente en un momento concreto de la creación, sino que actúa omnímodamente:

Cuanta más ironía hay —decía Kierkegaard—, tanto más libre y poéticamente flota el poeta por encima de su poesía. No es que la ironía [...] esté presente en un punto particular del poema, sino que es omnipresente en él, de manera que la ironía que se ve en el poema *es también ironía dominada*. Así, la ironía libera el poema y al mismo tiempo libera al poeta. Claro que, para que esto suceda, el poeta mismo debe dominar la ironía⁶⁰.

Merced al salto irónico la conciencia logra objetivar el sentimiento y re-crearlo lúdicamente, eludiendo así la coerción y recuperando su soberanía emocional (el parasintético «eludir» [e-lud-ir], del latín *eludĕre*, significa precisamente «escapar jugando», según la doble derivación del étimo *ludus*). Son harto reveladores a este respecto la presencia de un yo hiperbólico («Nochemente en primera persona oigo yorar»); las referencias metapoéticas a la *lírica libre* y a lo acústico-musical; las alusiones al poder de la imaginación («La expresión de un ser vivo se inventa cada vez») en oposición a la gramaticalidad lógica y al vano retoricismo («pico de oro»); ese *discriminar* «los timbres inauditos» como índice de manipulación y selección verbal, etc. Así pues, por medio del juego, la tristeza se convierte en fuente de belleza eufórica. Pero el sentido lúdico, extremado en las creaciones irónicas postistas, no oculta por completo las profundas vibraciones del alma entre chanzas verbales y guiños autoparódicos. Por todo ello, hay que insistir en lo apuntado por Jaume Pont: «El ingenioso juego retórico del Postismo no

⁵⁸ Fr. Nietzsche: 14 [119], *Fragmentos póstumos*, p. 212.

⁵⁹ V. Jankélévitch: *La ironía*, pp. 121-122.

⁶⁰ S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, p. 337. Cfr. P. de Man: *Visión y ceguera*, p. 253.

pasaría del simple artificio si el poeta no introdujera, en el mismo movimiento de *complicación*, una auténtica tensión por el *conflicto del ser* y por los vaivenes que rigen la contradicción humana»⁶¹.

⁶¹ J. Pont: *El Postismo...*, p. 226.

3.3.2. Introducción a la estética del juego

3.3.2.1. Libertad y limitación interna del juego estético

Rafael de Cózar ha señalado la tradición milenaria en que se habría gestado la idea del arte como juego. Ésta se remonta a Platón (cca. 427 a. C. – 347 a. C.), sigue presente en la teoría estética de Dionisio de Halicarnaso (cca. 60 a. C. - cca. 7 a. C.) sobre la pura materialidad del lenguaje poético y forma parte asimismo de los postulados de Filóstrato de Atenas (cca. 160/170 – cca. 249) a propósito de la fantasía creadora¹. Pero dicha tradición, a nuestro juicio, tendrá su más amplio desarrollo histórico en los discursos estéticos herederos del Romanticismo (preferentemente en la escuela de *L'art pour l'art* y en las vanguardias hitóricas). Es más, la noción de juego se sitúa en la base misma del arte y de la filosofía a partir del fenómeno germinal de la ironía romántica de Schlegel². Sin embargo, no han faltado voces refractarias a esta asimilación del juego al arte. Ello será especialmente visible en las teorías clásicas de la psicología decimonónica (Lazarus, Spencer, Wundt o Groos) y en la teoría estética marxista tradicional. Respecto al primer ámbito, el psicólogo experimental y pedagogo Ernst Meumann (1862-1915) pretendió negar la visión lúdica del arte a partir de tres conclusiones principales:

1. La actividad artística aspira a la creación de obras permanentes, mientras el juego da lugar a obras imperdurables.
2. La actividad artística es una cosa seria para el artista, que la vive con entrega absoluta, mientras que el juego es un pasatiempo fruto del ocio.
3. La creación artística está sometida a los medios, técnicas, materiales y leyes de lo estético, a diferencia del juego³.

¹ Vid. R. de Cózar: «Heterodoxos españoles. La poesía experimental», en AA. VV.: *Dada-Surrealismo...*, p. 103. Sobre la relación entre los mecanismos lúdico-expresivos del Postismo y los artificios de la preceptiva antigua, véase de este mismo autor: «Carlos Edmundo de Ory: puente entre la vanguardia y el experimentalismo», en *Operador*, nº 1, 1978; «De la vanguardia al experimentalismo en España», en *Encuentro con la poesía experimental* (Pamplona: Euskal Bidea, 1979); «Algunas referencias sobre el movimiento postista a través de sus manifiestos», en *Erebea*, nº 2, Huelva, 1980; «El Postismo e L'avanguardia spagnola del dopoguerra», en G. Morelli (ed.): *Trent'anni...*; «El Postismo en el contexto de la vanguardia», en *Ínsula*; «Experimentación y juego: El Postismo y la vanguardia de posguerra», en G. Morelli (ed.): *Ludus...*; y el apartado correspondiente de *Poesía e imagen*.

² La importancia de la ironía romántica como precedente de la moderna estética del juego fue mencionada a principios de los sesenta por el crítico italiano R. Poggioli: *Teoría del arte de vanguardia*, p. 71.

³ Vid. E. Meumann: *op. cit.*, p. 102.

Para empezar, no está claro que la actividad lúdica sea incompatible con la perdurabilidad de sus obras (si entendemos el arte como una forma superior de juego), mientras que, por el contrario, y más allá de la accidental desaparición de obras concebidas bajo criterios de permanencia, existen manifestaciones artísticas que inciden directamente en la duración de las obras, ya por la selección de los materiales empleados en su producción (como sucede en el *arte povera* surgido a finales de los años 60 y de algún modo conectado con el movimiento Dadá), ya porque dichas obras han sido concebidas para su consunción instantánea en una experiencia comunicativa que las agota (así el llamado *arte efímero* y sus diversas variantes: *happening*, *performance*, *environment*, *land-art*, etc.)⁴.

En segundo lugar, es cierto que el hombre adulto acostumbra a ver el juego como una actividad poco seria. Por el contrario, el juego constituye para el niño nada menos que el centro de su existencia, antes de que las pre-ocupaciones de la madurez terminen por empujarlo hacia la periferia de la vida humana⁵. Así como el niño se entrega libre e ingenuamente a la experiencia pura del jugar, confiriéndole a su juego una seriedad absoluta, también el artista aprehende el carácter elevado del juego creativo, entendido no como una actividad marginal sino como el centro óptico en que se funda la realidad de sus representaciones⁶. El juego es lo serio absoluto, más serio que la misma seriedad⁷. A este respecto, decía uno de los epígonos del Surrealismo, Julio Cortázar, en su obra *Último round* (1969):

Digo juego con la gravedad con que lo dicen los niños. Toda poesía que merezca ese nombre es un *juego* [...]. El poeta no es menos «importante» visto a la luz de su verdadera actividad (o función, para los que insistan en esa importancia), porque jugar poesía es jugar a pleno, echar hasta el último centavo sobre el tapete para arruinarse o hacer saltar la banca⁸.

⁴ Vid. Aurora Fernández Polanco: *Arte povera* (San Sebastián: Nerea, 1999); y José Fernández Arenas (coord.): *Arte efímero y espacio estético* (Barcelona: Anthropos, 1988).

⁵ E. Fink: *Le jeu...*, p. 9.

⁶ Cfr. *id.*: *Oasis de la felicidad...*, p. 11.

⁷ Quien ha renovado la pasión de juego de su infancia vive seriamente —como el niño— su ilusión de juego, en la que invierte todo su ser; vid. Fr. Nietzsche: § 94, *Más allá del bien y del mal*, p. 104. Asimismo, según Dilthey: «El arte es un juego. Poeta y niño entregados al juego, ambos creen, el niño, en la vida de sus muñecos y animales, el poeta, en la realidad de sus figuras»; Wilhelm Dilthey: *Poética* (Buenos Aires: Losada, 1961), p. 256. Por su parte, Max Jacob consideraba que el arte es tan indispensable al hombre como el juego para los niños, de lo que se infiere una relación íntima entre ambas actividades orgánicas primarias: «L'art est indispensable à l'homme: les jeux des enfants le prouvent»; M. Jacob: *Art poétique*, p. 46. Vid. *supra* «3.3.1. Juego y humor trascendente».

⁸ J. Cortázar: «Poesía permutante», *Último Round* (Madrid: Debate, 1969), p. 186.

Por tanto, el jugador también vive seriamente su juego y no de modo muy diferente a como se implica el artista en su obra, hasta el punto de que «sólo cumple el objetivo que le es propio cuando [...] se abandona del todo al juego»⁹. Esta es la razón por la cual la metáfora lúdica del arte resulta apropiada a los ojos del poeta moderno, quien —por acción de la ironía romántica— concibe su obra «non seulement comme le lieu privilégié de ce jeu, mais aussi comme un jeu sur le jeu, et qu'il se sente lui-même totalement impliqué dans les différentes péripéties qu'il invente»¹⁰.

En tercer y último lugar, análogamente al hecho de que ciertas leyes estéticas rigen la creación artística, también el juego participa de una *pasión de la regla* —en expresión de Jean Baudrillard (1929-2007)— o de una regla *fundamental, tauromáquica* —según Michel Leiris (1901-1990)—, entendida como el desencadenante de una acción infinita y libre¹¹.

En consecuencia, la esencia del juego —afirmaba Heidegger— viene determinada como «dialéctica entre libertad y necesidad»¹². Qué duda cabe de que cabría decir lo mismo del arte en cuanto que suprema potencia de la intuición según el idealismo trascendental de Schelling: «En él se reúnen —ha escrito Hartmann— libertad y necesidad,

⁹ H.-G. Gadamer: *op. cit.*, p. 144. Especialmente en los sucesivos apartados, doblaremos las referencias a la teoría gadameriana del juego, que consideramos de sumo interés. Para un acercamiento a la misma, véanse —entre otras obras— M^a Carmen López Sáenz: «El arte como “juego”», *El arte como racionalidad liberadora* (Madrid: UNED, 2000), pp. 109-115; S. J. Castro: «La ontología del arte en Gadamer», *En teoría, es arte...*, pp. 207-229; y Aníbal Rodríguez Silva: «El juego y la verdad del arte», *Poética de la interpretación (La obra de arte en la hermenéutica de H. G. Gadamer)* (Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 2005), pp. 99-115.

¹⁰ R. Bourgeois: *L'Ironie romantique*, p. 90. Sin una clara conciencia del juego —ha advertido Chénieux-Gendron— no puede haber conducta propiamente lúdica: «*L'idée du jeu et la conscience du jeu fondent le jeu*» (*sic.*); J. Chénieux-Gendron: *op. cit.*, p. 317. En este sentido, una visión más amplia y comprehensiva del juego sería la aportada en el marco de la teoría general de la *romantische Ironie*: la conciencia del juego emerge en el momento de la reflexión, a partir del cual la subjetividad se reconoce a sí misma; pero sólo mediante el *auto-olvido* y la suspensión de esta conciencia-en-segundo-grado es posible retomar el juego en su más puro acontecer y vivirlo plenamente.

¹¹ Vid. M. Leiris: *La literatura considerada como una tauromaquia*, pp. 21-25. El juego, según Baudrillard, no se funda sobre el principio del placer ni sobre el principio de realidad (!); por el contrario, su propio ámbito es «el hechizo de la regla y la esfera que ésta describe, que no es en absoluto una esfera de ilusión o de diversión, sino de una lógica distinta, artificial e iniciática, donde son abolidas las determinaciones naturales de la vida y de la muerte»; J. Baudrillard: «La pasión de la regla», *op. cit.*, p. 217. En la lengua inglesa existe un interesante desdoblamiento léxico-semántico entre el juego recreativo con reglas (*game*) y el juego libre, aunque conforme a los movimientos subjetivos del jugador (*play*, expresión que se utiliza tanto en el contexto de la ejecución instrumental de una pieza o fragmento musical, previamente compuesto o improvisado, como de la representación teatral). Dicho contraste actualiza la vieja oposición platónica entre *paidia* (a saber, «una cierta fantasía incontrolada» que se manifiesta en «un principio común de diversión, de turbulencia, de libre improvisación y de despreocupada alegría») y *ludus*, caracterizado por «una creciente necesidad de someter [la naturaleza anárquica y caprichosa del juego puro (*paidia*)] a convenciones arbitrarias, imperativas»; cfr. R. Caillouis: *Teoría de los juegos*, pp. 25-26. En tal sentido, el juego como *ludus* pertenece a lo serio (*spudé*), mientras que como *paidia* pertenece a lo festivo (*eorte*). Vid. Platón: *Fedro*, 276 a-277 a.

¹² M. Heidegger: *La proposición del fundamento* (Barcelona: Serbal, 2003), p. 154.

actividad consciente e inconsciente, y, por cierto, de tal modo que el yo se aprehende a sí mismo como la identidad de ambas»¹³. No podemos dejar de referirnos aquí a las experimentaciones del OuLiPo (acrónimo del *Ouvroir de Littérature Potentielle*), grupo fundado por el exsurrealista Raymond Queneau y François Le Lionnais (1901-1984), entre otros, a principios de los años sesenta y que se planteaba la escritura como un reto a partir de una limitación arbitraria asumida por el autor¹⁴. Ciertamente es que los oulipistas llevaron muchas veces al extremo la dimensión reglada de su poética lúdica. Por esta razón, y a fin de suavizar la rigidez de la restricción y reintroducir la libertad en los procesos de creación, tomaron prestado el concepto clásico de *clínamen* con que la física atomista epicúrea de Lucrecio afirmaba la intervención del azar en las interacciones de los átomos según *desviaciones* espacial y temporalmente indeterminadas y aleatorias, defendiendo así la independencia de las líneas causales en contra del determinismo absoluto de los estoicos y sin recurrir a la acción de un empuje divino (el del «Primer motor inmóvil»: *To Θεῖον*, el dios autocontemplativo de Aristóteles) como causa-origen del movimiento universal¹⁵. En el libro segundo de su monumental poema *De rerum natura* (s. I a. C.), Tito Lucrecio Caro (99 a. C. – 55 a. C.) recogía las enseñanzas de Epicuro adaptándolas a su personal filosofía:

Y has de entender también, ínclito Memmio,
que aun cuando en el vacío se dirijan
perpendicularmente los principios
hacia abajo, no obstante, se desvían
de línea recta en indeterminados
tiempos y espacios; [...]

¹³ N. Hartmann: *La filosofía del idealismo alemán*, Tomo I, p. 201. Vid. Fr. Schelling: *Sistema del Idealismo Trascendental*, pp. 414-418.

¹⁴ En este sentido, resulta ejemplar el caso de Georges Perec (1936-1982), quien en su novela lipogramática *La disparition* (1969) evitó con suma audacia incluir la letra «e» (precisamente la más frecuente en el idioma galo). Vid. Georges Perec: *La disparition* (París: Gallimard, 1997). A propósito del Oulipo, vid. Marc Lapprand: *Poétique de l'Oulipo* (Ámsterdam; Atlanta: Rodopi, 1998).

¹⁵ Los dos únicos movimientos atómicos reconocidos en tiempos de Leucipo de Mileto (ca. 440 a. C. – ?) eran el perpendicular y el vertical de caída recta eternamente en el vacío, a los que Epicuro suma el de una *desviación* espontánea e indeterminada de la línea recta, movimiento azaroso que suspende la cadena de las causas y los efectos, permitiendo así que los átomos se encuentren. La importancia del *clínamen* (o *parénklēsis*) radica entonces en superar el fatalismo atómico de Demócrito: «Los átomos tienen un movimiento continuo siempre; unos se distancian grandemente entre sí, otros conservan este mismo impulso como vibración cuando son desviados por otros átomos que se entrelazan con ellos o quedan recubiertos por otros ya previamente entrelazados. La naturaleza del vacío que aísla a cada átomo es la causa de que se comporten así, puesto que no tiene la capacidad de obstaculizar su caída. Por otra parte, la dureza constitucional de los átomos hace que éstos reboten al chocar unos con otros, hasta que su recíproco entrelazamiento no los hace retroceder después de la colisión.// No existe un comienzo de este movimiento: los átomos y el vacío son eternos»; Epicuro: § 43, *Carta a Herodoto*, en *Obras* (Madrid: Tecnos, 1994), p. 12. Sobre el *Tò Theîon* formulado por el Estagirita como primer motor (Dios), vid. Aristóteles: 258 b26-259 a9, *Física* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), pp. 211 *et seq.*; e *id.*: «Libro duodécimo», *Metafísica*, pp. 340-343.

En fin, si siempre todo movimiento
se encadena y en orden necesario
hace siempre que nazcan unos de otros;
si la declinación de los principios
un movimiento nuevo no produce
que rompa la cadena de los hados,
de las causas motrices trastornando
la sucesión eterna, ¿de do viene
el que los animales todos gocen
de aquesta libertad? [...] además de que nuestros movimientos
ni a tiempos ni a lugares se sujetan
determinadamente; su principio
es nuestra voluntad [...] ¹⁶

Una de las referencias literarias oulipescas, la Patafísica del Dr. Faustroll, glosará a su modo esta teoría epicúreo-lucreciana («la bestia imprevista Clinamen eyaculó en las paredes del universo»¹⁷) a partir de la cual Georges Perec consideraba la intervención del clínamen como una *instrucción complementaria* a la práctica de restricciones oulipistas:

Nous avons un mot pour la liberté, qui s'appelle le clinamen, qui est la variation que l'on fait subir à une contrainte... c'est-à-dire la liberté que l'on prend par rapport à une contrainte, qui peut être très grande ou très petite. Par exemple, dans le texte où il n'y avait que des « a »... C'est un texte très régulier, sauf qu'il y a un moment où on écrit : « Max l'attrapa dans l'baba » — écrit comme ça. Normalement, il devrait y avoir un « e » : « dans le baba ». [...] Le fait de tricher par rapport à une règle ? Là, je vais être tout à fait prétentieux : il y a une phrase de Paul Klee que j'aime énormément et qui est : « Le génie, c'est l'erreur dans le système »¹⁸.

En lo que respecta a la poética del Postismo, mencionada como precedente de las prácticas experimentales oulipistas, el ritmo constituía para sus fundadores un valor estético inexcusable de toda forma artística, al igual que el metro y la rima eran consideradas fuentes de belleza pura, lo que explica que aquéllos gustaran servirse de

¹⁶ Lucrecio: *De la naturaleza de las cosas* (Madrid: Cátedra, 1999), pp. 147-149 (vid. id.: «Libro II», *op. cit.*). Sobre el concepto epicúreo de «clínamen», vid. José María Barrio: «El “clinamen” epicúreo», en *Revista de Filosofía*, nº 20, Madrid, C.S.I.C., 1961, pp. 319-336; y Ramón Román Alcalá: «El movimiento de los átomos y el concepto de “clinamen”», *Lucrecio: razón filosófica contra superstición religiosa* (Córdoba: UNED / Universidad de Córdoba, 2002).

¹⁷ A. Jarry: «XXXIV. Clinamen — Libro sexto», *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll*, p. 115.

¹⁸ G. Perec: *Entretiens et conférences (Volume II: 1979-1981)* (Nantes: Joseph K, 2003), pp. 316-317. A juicio de Braffort, «il s'agit de ménager, dans le rigoureux corset de ces contraintes, des relâchements, des exceptions, de menues déviations au strict jeu des règles, introduisant ainsi dans un mécanisme soigneusement monté, une nouvelle forme de jeu»; Paul Braffort: «OuLiPo et Pataphysique», en *Magazine Littéraire*, nº 388 (dossier «La Pataphysique»), junio de 2000, p. 58.

formas estróficas reconocibles por la tradición, especialmente romance y soneto¹⁹. En cualquier caso, el control técnico ponderado por los postistas no debe entenderse fruto de una limitación impuesta al libre juego estético, sino con relación a unas reglas que, al acotarlo, lo hacen posible y así garantizan la *mis en commun* del arte. Y es que el contraste entre la limitación formal (por ejemplo, del soneto) y las posibilidades ilimitadas de expresión, lejos de cohibir la actividad productora de la imaginación, hace más viva la germinación de la idea poética, tal como enfatizara Baudelaire en una carta dirigida al crítico literario Armand Fraisse y fechada el 18 de febrero de 1860: «Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense!»²⁰. Según ha advertido a este propósito Luis Mayo:

El soneto es una estructura establecida, un juego con sus propias reglas, un marco para la creación en la que el poeta a partir de unas normas dadas a todos crea jugadas maestras que innovan el juego, que amplían el sentido de las jugadas ya establecidas. [...] El soneto da a [los postistas] un damero con dimensiones fijas en las que establecer su propia estrategia, sus propias jugadas empleando los catorce versos, las catorce fichas del ajedrez del soneto²¹.

Estas reglas, pues, no son exteriores sino inherentes al juego e incluso lo constituyen. A grandes rasgos, es en las determinaciones *internas* del juego donde radican la libertad del jugador y el goce mismo de la experiencia lúdica, según su tendencia a superar dichas determinaciones²². Pero, ¿no significaría esto una concesión excesiva a la retórica convencional, concebida desde el punto de vista de la preceptiva académica como un catálogo más o menos cerrado de pautas de obligado cumplimiento para el poeta en la configuración de su obra, máxime cuando el humor y el juego se han destacado en cuanto

¹⁹ E. Chicharro: «Manifiesto del postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 281. Acerca de la conexión del *prothoulipismo* con el *enderezamiento* postista, vid. C. E. de Ory: «Sobre Postismo y Oulipo (Escrito en 1992)», en *Diario*, vol. III, pp. 342 *et seq.* Vid. *infra* «3.3.4. El *enderezamiento* postista y la *poesía permutatoria* de Cirlot».

²⁰ Ch. Baudelaire: *Correspondance*, tomo I (Paris : Gallimard, 1973), p. 676; ap. Bertrand Degott & Pierre Garrigues (eds.): *Le sonnet au risque du sonnet : Actes du Colloque International de Besançon (8, 9 et 10 décembre 2004)* (Paris: L'Harmattan, 2006), p. 173.

²¹ Luis Mayo: «Un soneto es un objeto postista. La comunicación de las emociones en los sonetos de Carlos Edmundo de Ory (Cádiz-Madrid, 1941-1954)», en *Barcarola*, n° 50, p. 309. Por su parte, Mesado Gimeno ha vinculado los sonetos lúdicos de Ory a otro sonetista experimental como Joan Brossa (1919-1998); vid. J. R. Mesado Gimeno: «A través del laberinto. Biografía (interna) de un transeúnte (cósmico)», en *Poemad: revista de poesía*, n° 4, publicado por Musa a las 9, 2012, http://poemad.com/a-traves-del-laberinto-biografia-interna-de-un-transeunte-cosmico-por-j-rafael-mesado/#_ftn5. Asimismo, citado por Mesado, vid. Jaume Pérez Montaner: «Pròleg» a Joan Brossa: *Els ulls de l'òliba* (València: Tres i Quatre, 1982), pp. 8-10.

²² «[Le jeu] dépasse les déterminations dont il s'est entouré et dans lesquelles il s'est 'réalisé', il rend pour ainsi dire révocables les décisions irrévocables de sa liberté, il saute hors de lui-même, il plonge dans le fond vital de possibilités originelles en laissant derrière lui toute situation fixée, il peut toujours recommencer et rejeter le fardeau de son histoire» ; E. Fink: *op. cit.*, p. 228. Véase lo apuntado al final del epígrafe «3.3.1. Juego y humor trascendente».

que sus principales disolventes?²³ De hecho, el propio Chicharro siempre se declaró hostil a la retórica tradicional por considerarla enemiga de la libertad creadora²⁴. En tanto que el humor y el juego se correlacionan con la novedad, y la retórica con lo serio, ¿cómo casar la creación inventiva con la mimesis siquiera formal? Pues precisamente por la ruptura del decoro mediante la vulneración de la expectativa formal, lo que motiva el efecto sorpresa.

En conclusión, las reglas estéticas son límites propiciatorios del juego de la estructura en que, mediante el concurso del azar, se *desencadena* la acción creativa no sujeta al encadenamiento causal. En modo alguno es extraño, pues, que la Modernidad haya extraído de su propensión a una subjetividad ardiente (en sus diversas variantes: onírica, primitiva, humorística...) su propia normatividad estética: predilección por la imagen insólita, la sinestesia, la enumeración caótica, los juegos de palabras, el absurdo...; así como el uso de modelos no estróficos como el caligrama, el *collage*, el poema en prosa, las palabras en libertad... Por lo tanto, también el Surrealismo parece dominado por una *retórica del inconsciente* en que se han ido homologando recursos especiales que ya no se corresponden con las figuras inventariadas por la retórica tradicional, pero que reconoce la belleza (convulsiva, antes bizarra o grotesca) como resultado del orden que rige el juego de la imaginación y de la existencia:

Este doble orden está de acuerdo con leyes, *pero son leyes libres en sí mismas* [pues la manifestación de la belleza es la pura manifestación de su «estar ahí», de su existencia]: no son sobreimpuestas y no fortalecen el logro de fines y propósitos específicos; son la pura forma de la misma existencia²⁵.

3.3.2.2. Ironía y metáfora lúdica universal

Siguiendo a Eco, toda forma artística es susceptible de encarnar una *metáfora epistemológica* que reflejaría, a guisa de «apunte de resolución del concepto en figura», la episteme cultural de la época, es decir, su visión global de la realidad, mediatizada en gran

²³ Para Pío Baroja, el humorismo y la retórica son términos antitéticos. Véase el subapartado IX de la Primera Parte de *La caverna del humorismo*; cuestión que se prolonga en los subapartados «X. Especioso» y «XI. Tropiezos de nuestra tesis».

²⁴ Vid. J. Pont: «El juego y el humor postistas», en *Ínsula*, p. 11.

²⁵ (El subrayado es nuestro.) H. Marcuse: *Eros y civilización*, p. 169.

medida por los descubrimientos de las ciencias experimentales²⁶. En un sentido inverso, sucede también que los grandes artistas son capaces de revelar a través de sus obras el alcance vital de las cuestiones nucleares que determinan el sentido de la realidad de su tiempo, de modo que la *hipótesis de la anticipación artística* formulada por Kohut²⁷ resulta aquí muy oportuna para ilustrar cómo la relativización funcional del mundo a partir de la ironía romántica pudo haber anticipado el fenómeno análogo que, desde principios del siglo XX, ha impelido a las ciencias experimentales y formales a introducir elementos de posibilidad no deterministas en sus instrumentos de cálculo: verbigracia, las leyes de incertidumbre establecidas por Werner Heisenberg (1901-1976), la Teoría de la Relatividad de Albert Einstein (1879-1955) o el concepto de indecidibilidad de Kurt Gödel (1906-1978), entre otros ejemplos²⁸. A la luz de esta tendencia secular, las Ciencias Naturales del siglo XX encontraron en la *metáfora lúdica universal* la expresión óptima de cómo la naturaleza y la humanidad misma se han constituido en un proceso tan azaroso como necesario²⁹.

Desde el punto de vista estrictamente estético, la ironía romántica permite al poeta elevarse a la contemplación del conjunto y aprehender la naturaleza lúdica del arte como una extensión del juego de la vida o, en palabras de Hesse en *El juego de los abalorios* (1943), penetrar «la entraña del secreto del mundo donde lo sagrado se consume en el *juego eternal del vaivén*»³⁰. Retrotrayéndonos a Federico Schlegel, todo poema debe importar *una cierta ironía* por la que «acontecimientos y personas, es decir, el juego de la vida sea concebido y representado como tal juego», siendo todos los *sagrados juegos del*

²⁶ U. Eco: *Obra abierta* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1992), p. 89. A mi juicio, la metáfora epistemológica del arte dio pie a uno de los más geniales productos del humor del siglo XX, la *patafísica* de Jarry y sus seguidores, definida como ciencia burlesca de las soluciones imaginarias cuyo objeto no es otro que el estudio de las leyes que regulan las excepciones. Vid. Alfred Jarry: *Gestas y opiniones...*

²⁷ Vid. Heinz Kohut: *The Restoration of the Self* (Nueva York: Viking, 1977), p. 285.

²⁸ Puede consultarse la obra de David Bohm: *Causalidad y azar en la física moderna* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959). En palabras de Stephen Hawking: «Al parecer, pues, Einstein estaba doblemente equivocado cuando afirmó que "Dios no juega a los dados". Los estudios sobre la emisión de partículas desde agujeros negros permiten sospechar que Dios no solamente juega a los dados, sino que, a veces, los echa donde nadie puede verlos»; Stephen William Hawking: «La Mecánica cuántica de los agujeros negros», en *Investigación y Ciencia*, nº 6, Barcelona, 1977, p. 29.

²⁹ Vid. Jacques L. Monod: *El azar y la necesidad: ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna* (Barcelona: Tusquets, 1993); y Manfred Eigen (Premio Nobel de Química) & Ruthild Winkler: *Das Spiel: Naturgesetze steuern den Zufall* (Munich: R. Piper GMBH & Co., 1975). Puede consultarse la traducción al italiano, *id.*: *Il gioco. Le leggi naturali governano il caso* (Milán: Adelphi, 1986).

³⁰ (El subrayado es mío.) H. Hesse: *El juego de los abalorios*, p. 129. En su hermoso ensayo *El juego del mundo* (1989), que se abre precisamente con una cita de Fr. Schlegel, su autor afirma que todo juego se presenta como un movimiento de *vaivén*: «la acción del jugador sobre el objeto de juego o sobre el camarada revierte sobre él como una nueva provocación»; Manuel Benavides: *El juego del mundo* (San Sebastián: Caja de Guipúzcoa, 1988), p. 26. Pero este vaivén no sólo se establece entre sujeto y objeto, o entre los distintos sujetos que intervienen en una relación de oposición y alianza, sino también en el propio seno del sujeto que se desdobra en jugador y en lo jugado.

arte no más que «imitaciones del infinito proceso lúdico del mundo, obra de arte en perpetua formación»³¹. Recuérdese en este sentido la definición de la poesía romántica como *poesía universal progresiva*, concebida no como *ergon* (acción, acto...) en cuanto que resultado cósmico dado, sino como *en-ergeia*, núcleo dinámico que remite al juego en su total apertura como proceso puro del que lo infinito —entendido como la realización de todas las potencialidades— vendría a ser su *entelecheia*³². De este modo la acción creativa se inserta en un proceso abierto de perfectibilidad ilimitada donde el despliegue de las virtualidades prevalece sobre el mero juego de las estructuras.

El término «energeia» fue utilizado por Ory para dar título a una de sus más importantes antologías, donde los poemas se interpelan y organizan en ciclos poéticos aún por entonces *en proceso*. Así pues, este concepto —fundamental en la estética de Ory— debe ser entendido como aquella negatividad referida a sí misma o, en palabras de Jiménez Redondo, como aquella actividad «que se quiere ella a sí misma y se busca ella a sí misma por la vía de autodeterminarse»³³. Según rezaba uno de los aerolitos de Ory en relación con el concepto steineriano de eutritmia, con la filosofía bergsoniana y con el demonismo de Blake: «Me interesa menos la belleza que la energía»³⁴. Si bien, no debe deducirse que el postista concibe ambas categorías como dos manifestaciones aisladas de la experiencia estética. Si acudimos de nuevo a Fr. Schlegel, para quien la *Energie* se identificaba con «todo lo que despierta sensualmente el instinto mixto para concederle después el goce de lo puramente espiritual», siendo entonces «medio y órgano del arte ideal, algo así como la fuerza vital física de la belleza pura que ocasiona y comporta la manifestación sensual de

³¹ Fr. Schlegel: *Diálogo sobre la poesía* (1800), en *Obras selectas*, Tomo I, pp. 88 y 89. Puede verse también *id.*: «Alocución sobre la mitología», en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 205. La poesía como juego (metáfora lúdica de la forma artística) y el mundo como juego (metáfora lúdica del cosmos) quedan así mutuamente integrados. *Vid.* J. Henriot: *Sous couleur de jouer : la métaphore ludique* (Paris : Corti, 1989). Sobre la concepción del cosmos como juego a partir de la *Monodología* de Leibniz, *vid.* J. Echeverría: «La armonía, el cosmos y otros castillos de naipes», *Sobre el juego*, pp. 287-292.

³² El prefigo *en-* añade al vocablo griego *ergon* un sentido de actividad «hacia dentro», dando así lugar a una metáfora del centro. Sobre la metáfora del centro con relación al juego, *vid. infra* «3.3.2.7. Juego centrado o juego como centro». Ya Aristóteles aludía al étimo «érgon» del que se deriva el vocablo «energeia», el cual ha dado lugar a su vez a la palabra «energía»; *vid.* Aristóteles: «Capítulo VI» del «Libro noveno» de la *Metafísica*, pp. 261-263. Sobre el concepto aristotélico de *energeia*, *vid.* Ricardo Yepes Stork: «El origen de la *energeia* en Aristóteles», en *Anuario Filosófico*, Vol. XXII, nº 1, Pamplona, 1989, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 93-109; e *id.*: *La doctrina del acto en Aristóteles* (Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1992).

³³ Manuel Jiménez Redondo: nota 2 al «Capítulo I» de G. W. Fr. Hegel: *Fenomenología...*, p. 956. ¿[Qué] es la energía, *en-ergeia* —se preguntan Lacoue-Labarthe y Nancy—, si no la propia ejecución [*mise en œuvre*], si no el órgano realizado del que todas las obras (de genio) no son sino potencias (el *acto* aristotélico, es la *energeia* opuesta a la *dunamis*, la potencia)?»; Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *El absoluto literario...*, p. 110.

³⁴ C. E. de Ory: *Los aerolitos*, p. 170. La referencia a Blake es más o menos clara: «Energy is eternal delight»; W. Blake: *Ver un mundo...*, p. 314.

lo espiritual»³⁵, puede concluirse que la energía remite a la fuerza desencadenante de la progresión estética, es decir, el reclamo sensual que garantiza la perfectibilidad de la poesía romántica en su búsqueda ininterrumpida del ideal no consumado del arte³⁶. Mas también, desde el punto de vista postista, la energía se erige en fuente de belleza eufórica en tanto que para su total despliegue pone en juego los movimientos de las distintas fuerzas que se gestan en el espíritu del poeta y que éste, en virtud a su *capacidad de obrar*, armoniza adecuadamente a su intuición, dándoles apariencia estética. Si recordemos que en Spinoza esta capacidad de obrar del alma es fuente de alegría, y que el adjetivo latino *alacer* (de donde procede «alegre») significa también «ligero», «gozoso», «vivo», «ágil», «con brío», habremos de considerar que la idea del *arte como juego* es inseparable de las nociones de viveza, energía y alacridad: todo arte, como todo juego, en cuanto que libre despliegue de fuerzas creativas, es por definición alegre, del mismo modo que toda alegría remite directa o indirectamente al dinamismo de lo creado³⁷.

La relación entre *energeia* y juego —insistamos— es notable por cuanto éste deviene un proceso abierto por medio de acciones inmanentes. Si la *acción transitiva* por la cual el agente ejerce una influencia sobre el paciente es una acción «kinética» cuyo término es precisamente el receptor de la acción, por contraste, la *acción inmanente* es una acción «energeiética», perfecta en sí misma y que carece, por tanto, de término ajeno al propio sujeto agente, dado que operación y objeto se dan simultáneamente en ella como en un proceso de autoperfeccionamiento ilimitado. Talmente se produjo en el pensamiento romántico una metafísica del juego que, como apuntara Walter Benjamin, supone «la lúdica reducción de lo real, y la introducción de una infinitud reflexiva del pensamiento en la cerrada finitud de un espacio profano del destino»³⁸. Esta dialéctica entre finitud e infinitud es la que de un modo especial concierne a la interpretación lúdica del proceso estético alumbrada por los románticos, partiendo del siempre fecundo contraste entre la limitación interna del juego (conforme a su propia legalidad) y las posibilidades ilimitadas de acción lúdica que éste ofrece. Lo infinito, según selañamos, se descubre como el

³⁵ Fr. Schlegel: *Estudio sobre la poesía griega*, p. 106.

³⁶ De este modo, «la manifestación de lo espiritual en sí puede hacerse cada vez más viva, determinada y clara. Mientras siga siendo manifestación, es capaz de un infinito perfeccionamiento sin poder alcanzar nunca su meta por completo, pues de otro modo, lo general que ha de manifestarse en lo individual tendría que transformarse en lo individual mismo. Esto es imposible porque ambos están separados por un infinito abismo. Pero por otro lado, también la imitación de lo real puede aumentar infinitamente en perfección, pues la plenitud de cada cosa individual es inagotable, y ninguna copia puede nunca pasar a ser un arquetipo»; *idem*.

³⁷ Vid. supra «3.2.2. La alegría extraña de Carlos Edmundo de Ory» y «3.2.4. Alegría y risa en el Postismo».

³⁸ W. Benjamin: «Juego y reflexión», *El origen del "Trauerspiel" alemán*, en *Obras*, libro I / vol. 1, p. 288. Vid. op. cit., pp. 285-289.

problema central de la filosofía idealista y *súmmum desiderátum* del poeta romántico. Esta categoría metafísica se sitúa, pues, en el centro del juego universal y estético iniciado entonces; pero, ¿cómo lo infinito puede ser el centro del juego? Quiero decir, si lo infinito niega la apertura y posibilidad del juego de la estructura, ¿cómo es que el juego mismo no queda anulado en él? Pues únicamente entendiendo lo infinito en cuanto que *sinsentido*, esto es, como el eterno remanente de sentido que excede todo sentido concreto y que, por ello mismo, no agota las posibilidades del juego de la donación de sentido³⁹. Asimismo, lo infinito constituye la única categoría que no se sustrae al juego puramente formal que el idealismo-romanticismo fundó en torno al concepto de *reflexión* merced al cual el pensamiento es pensado por un pensar en segundo grado, etc. De hecho, ironía y juego se correlacionan en el seno del «Yo originario» que infundirá aquella eterna agilidad de la reflexión (ironía) al estatismo del «Yo absoluto» fichteano, verdaderos sustitutos de una deidad vacante⁴⁰. Este paso resultará decisivo para la conformación del *Witz* en la filosofía estética del Romanticismo.

Así pues, dentro del sistema de contradicciones que articula el pensamiento de la Modernidad, la idea platónica del hombre como *paignion theou* («juguete de Dios») y, por tanto, como juguete de un juego fundado, convive con la imagen del mismo como objeto de un juego sin fundamento ontológico, una vez decretada la muerte de Dios, esto es, de la Ley⁴¹. En el pensamiento romántico, esta metáfora lúdica (en la que se integra la imagen barroca y calderoniana del teatro del mundo) oscila entre la necesidad de conquistar un sentido para la existencia y la conciencia trágica de la inaprehensibilidad o ausencia de tal sentido⁴². Pero en una época marcada por la muerte de Dios, el sujeto superordinado del

³⁹ Vid. *infra* «3.3.2.4. Juego del sentido en tanto que sinsentido».

⁴⁰ Según Fichte: «El concepto es en todas partes no otra cosa que la actividad del intuir mismo, sólo que no concebida como agilidad, sino como reposo y determinación; y así sucede también con el concepto del Yo. La actividad que retorna a sí, concebida como inmóvil y persistente, por medio de la cual, por tanto, coinciden ambos, Yo como activo, y Yo como objeto de mi actividad, es el concepto del Yo»; vid. J. G. Fichte: *Sobre el concepto de la doctrina de la ciencia* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963), p. 68. Los románticos, sin embargo, no aceptaron la posibilidad de captar y fijar la reflexión en la tesis absoluta, razón por la que Schlegel rechazara la intuición en Fichte; vid. W. Benjamin: «El significado de la reflexión en los románticos tempranos», *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, en *Obras*, libro I / vol. 1, p. 34.

⁴¹ Decía el ateniense: «supongamos que cada uno de nosotros, los seres vivientes, somos marionetas de los dioses, fabricados para servir como juguetes suyos o con un fin serio» (I, 644 d, e); «el hombre, como dijimos anteriormente, es como un juguete ideado por el dios, siendo esto realmente lo mejor que hay en él» (VII, 803 b); Platón: *Leyes* (Madrid: Akal, 1988), p. 87 y 309, respectivamente. Según uno de los hermosos rubaiyyat del citado poeta místico sufí que más ha influido en los poetas modernos occidentales, Omar Jayyam: «Somos muñecos que agita la rueda del cielo./ Esto es una verdad y no una metáfora./ Somos en efecto juguetes sobre el tablero de ajedrez de la vida/ que dejamos para entrar uno a uno en la nada»; vid. O. Jayyam: *Rubaiyyat* (Madrid: Visor, 2003), p. 56.

⁴² Sobre el interés romántico por nuestro dramaturgo áureo, vid. Marisa Siguán Boehmer: «Wenn es Calderón nicht gegeben hätte, die Deutschen hätten ihn erfunden: Deutsche Romantik und spanisches Barock», en

juego de la existencia parece derrumbarse, y con él la estructura de los contenidos culturales que la civilización había edificado⁴³. El mundo es entonces un teatro absurdo que se derrumba, a la vez que su autor sucumbe al universal hastío:

El mundo es un teatro en bancarrota
Digo que Dios se aburre en su butaca
La orquesta juega solfa con matraca
El Universo es un teatro idiota⁴⁴

El universo determinado de la Ilustración y del positivismo decimonónico, con sus certezas y seguridades amparadas en la ciencia como paradigma de todo conocimiento intelectual, pasa a convertirse en un universo contingente, fortuito y aleatorio, ante cuyo desafío el espíritu ha respondido sumergiéndose en el remolino de una agitada vida interior (el término *aleatorius* remite etimológicamente al juego, pero más en el sentido de lo azaroso o falto de certidumbre). Con la crisis del optimismo cientificista irrumpe una subjetividad victoriosa que, mediante el ejercicio de la voluntad, libera el conocimiento de la tutela de la razón razonante, no de otro modo que poetizándolo (es decir, desvestiéndolo de todo utilitarismo), subvirtiendo así las relaciones entre dos esferas supuestamente antagónicas del espíritu: la racional y la irracional. De tal modo resulta que el intuicionismo reflexivo de la escuela romántica, la mistagogia poética del simbolismo, así como —ya dentro de la vanguardia histórica— el nihilismo lúdico dadaísta y el superracionalismo del movimiento bretoniano, incidían preferentemente en lo pulsional, en lo vitalista. A todos ellos subyace, pues, una constante que define en buena medida el espíritu de la Modernidad (la ironía romántica):

La muerte de Dios —explica Octavio Paz— abre las puertas de la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen. Ambas actitudes aparecen en todos los románticos: su predilección por lo grotesco, lo horrible, lo extraño, lo sublime irregular, la estética de los contrastes, la alianza entre risa y llanto, prosa

Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft, n° 42, 2007, pp. 123-147; y Luis Iglesias Feijoo: «Calderón, ayer y hoy. Sobre el origen romántico de la visión actual de Calderón», en José María Díez Borque (ed.): *Congreso Internacional Proyección y Significados del Teatro Clásico Español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón, Madrid, mayo de 2003* (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004), pp. 139-159. Ambos citados por Manfred Tietz: «La recepción de Francisco de Rojas Zorrilla en el mundo cultural de habla alemana», en Felipe B. Pedraza Jiménez & Rafael González Cañal & Elena. E. Marcello (eds.): *Rojas Zorrilla en su IV Centenario: Congreso Internacional (Toledo, 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007)* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008), pp. 99-133.

⁴³ Escribía Jung en 1937: «Sé —y expreso aquí lo que otras incontables personas saben— que el tiempo presente es el tiempo de la desaparición y muerte de Dios»; C. G. Jung: *El hombre y sus símbolos*, p. 259.

⁴⁴ C. E. de Ory: «Soneto frutas», *Soneto vivo* (1971-1977), incluido en *Energeia*, p. 203.

y poesía, incredulidad y fideísmo, los cambios súbitos, las cabriolas, todo, en fin, lo que convierte a cada poeta romántico en un Ícaro, un Satanás y un payaso, no es sino respuesta al absurdo: angustia e ironía⁴⁵.

Si el poeta moderno se complace ante el absurdo y lo explota, es porque éste constituye una *solución vital* derivada de una contradicción profunda del *ser*. Muerto Dios, el poeta se ve abrumado por la experiencia de una libertad sin contenido. En este punto, la ironía se le ofrece como única respuesta ante el absurdo en que deviene su existencia: «El absurdo no me asusta, pues desde un punto de vista más elevado, todo en la vida me parece absurdo»⁴⁶. Merced a la ironía, el poeta se entrega a un juego en que la posibilidad de ganar o perder resulta indiferente, toda vez que dicho juego adquiere un valor de *pura negatividad* con relación a todo fundamento anterior: «La vie —decía Baudelaire— n'a qu'un charme vrai: c'est le charme du *Jeu*. Mais s'il nous est indifférent de gagner ou de perdre?»⁴⁷. ¿Somos, pues, jugadores de un juego infundado, u objetos de un juego que, igualmente desprovisto de fundamento, nos sobrepasa? La cuestión del Arte en el seno de la Modernidad dimana en gran medida de estas interrogantes.

En *Versuch einer Theorie des Komischen* (1818), Stephan Schütze (1771-1839), perteneciente al Círculo de Goethe, concibió una metafísica especial en forma de *chiste grandioso* según la cual lo cómico es un juego que la naturaleza juega con el hombre dejándole creer que sus actos son libres:

el hombre se esfuerza por ser justo y bueno, cree ser culpable de cualquier falla [culpa que dimana directamente de su libertad] —y en realidad no es su culpa, sino que son las diferentes cadenas causales frente al bien y al mal las que deciden sin que él lo sospeche y obran a través de él.

⁴⁵ O. Paz: *Los hijos del limo*, p. 72. A pesar de que Paz sitúa el humor junto a la ironía y a la paradoja intelectual, es preciso advertir que sólo estas últimas pertenecen estrictamente a la esfera lúdica pura. Humor y juego son conceptos profundamente enraizados en lo estético, pero mientras el primero se deja definir en términos morales (humorismo), el juego se sitúa fuera del alcance de estos parámetros. Ciertamente es que en ocasiones hablamos de un juego macabro, inicuo, cruel, etc., pero en verdad estos atributos no pertenecen al juego en cuanto que estructura que soporta las acciones lúdicas, sino a la actitud o *humor* de aquel que dispone la orientación moral de dichas acciones. El juego, en cuanto tal, no es sancionable moralmente. En tal sentido, discrepo de Henriot, para quien todo jugador encierra a un moralista latente; *vid.* J. Henriot: *Le jeu*, p. 65. Por el contrario, suscribo las palabras de J. Chénieux-Gendron: «Du *jeu* à l'éthique, les termes apparaissent comme antithétiques. Si l'humour est compatible avec l'éthique, si, assurément, le rire peut être [...] un allié de l'éthique (l'hyperbole ludique ne dévalorise pas, mais exalte), peut-on *jouer* avec les valeurs? On le peut, certes, mais on n'est plus dans le champ de l'éthique»; *vid.* J. Chénieux-Gendron: «Mentalité surréaliste et attitude ludique», *op. cit.*, p. 314. A este juego con los valores es a lo que solemos llamar ironía romántica.

⁴⁶ T. Tzara: «Conferencia sobre Dadá», en X. González Gómez: *Manifestos...*, p. 91. «La ironía —en palabras de Kierkegaard— es el juego infinitamente fugaz con la nada, y esto no la asusta, sino que sigue asomando la cabeza»; S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, p. 294.

⁴⁷ Ch. Baudelaire: *Fusées* (1851), en *Œuvres complètes*, Vol. I, p. 1252. Bataille lo cita en «El juego», *La oscuridad no miente*, p. 61.

En esta «cómica» imagen del mundo no sólo se degrada a mera cosa lo que la persona es y se la convierte en pelota de un juego irracional, el del mecanismo eterno, sino que se rebaja el contenido de las altas metas que el hombre considera honradamente suyas, se las funde en nada y se las sustituye por motivos muy banales de tipo mezquinamente humano y egoísta⁴⁸.

En contraposición a esta idea del hombre como objeto inconsciente de un juego cuyo sujeto es la naturaleza, la ironía romántica restituye a aquél su rango de sujeto soberano de un juego que dimana del conflicto entre sus anhelos espirituales y la realidad prosaica. Así, en palabras de Eichendorff, el humor es la conciencia moderna (*moderne Bewußtsein*) de una disonancia o discordia íntima (*inneren Zwiespalts*): «al no poder conciliar ya los términos contradictorios, *juega* con ellos, como en un acceso de jovialidad desesperada, para poder soportar el conflicto»⁴⁹. Al otro lado del desgarró existencialista y de la ironía trágica, la ironía del mundo es formulada por Nietzsche de un modo vitalista, como afirmación de un supremo juego creador:

¡Oh, cielo extendido por encima de mí, tú, puro, elevado! Ésta es para mí tu pureza: no existe ninguna araña eterna, ni ninguna telaraña eterna de la razón, y tú eres el salón de baile de los azares divinos, y una mesa de dioses para los dados y los jugadores divinos.

[...] pues la tierra es una mesa para los dioses, que se estremece con nuevas palabras creadoras y divinas tiradas de dados⁵⁰.

En torno a la filosofía vitalista de Nietzsche se incardina el pensamiento estético del Postismo, cuyos autores respondían a la horfandad de Dios y al fracaso del hombre con la entusiasta elevación de su canto: «Dios ha muerto —escribía Ory en su Diario—, ¿qué hacer? También el hombre ha muerto. ¿Qué hacer? ¿Qué hacer? Habla, canta, haz poesía, para no abismarte en la locura» (15 de agosto de 1970). En suma, ¡juega! De ahí que también Bataille hubiera escrito: «Únicamente la *literatura* es un *juego* que tira los dados para alcanzar una cifra imprevisible...»⁵¹. Este poeta (a quien Breton consideraba, a pesar de sus puntuales desavenencias, uno de «los más lúcidos y los más audaces [espíritus] de

⁴⁸ Vid. N. Hartmann: «Lo cómico», *Estética*, p. 505.

⁴⁹ (El énfasis es nuestro). Vid. Erich Meuthen: *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst: Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans* (Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2001), p. 148. La traducción es de Alcira Bixio en la versión castellana de J. Pollock: *¿Qué es el humor?*, p. 88.

⁵⁰ Fr. Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, pp. 189 y 259, resp.

⁵¹ G. Bataille: «Este mundo en que morimos», en M. Blanchot: *El último hombre*, p. 102.

nuestros tiempos»⁵²) propuso una filosofía panlúdica basada en la experiencia de la risa y según la cual todo (el universo y hasta el *ser* mismo) es juego:

desde el momento en que me planteé la posibilidad de descender lo más hondo posible en el terreno de la risa [sentí] que, después de todo, me era completamente posible, en ese momento, mantener en mí todas mis creencias y todas las conductas relacionadas con ellas, pero que la marejada de la risa que yo sufría hacía de esas creencias un juego —juego en el cual podía seguir creyendo, pero que era superado por el movimiento del juego que se me ofrecía en la risa—⁵³.

El propio Bataille reconocía que aquello de lo que más orgulloso se sentía como pensador era haber asociado «la façon de rire la plus turbulente et la plus choquante, la plus scandaleuse, avec l'esprit religieux le plus profond»⁵⁴. Inspirada en el gay saber de Nietzsche, erigió una lógica ternaria fundada sobre la dinámica del juego con que disolver toda relación binaria de oposición; aunque, en contraste con la dialéctica hegeliana (y en este punto no se diferenciaba gran cosa del Surrealismo), el tercer término que dicha lógica introduciría no supone la resolución del conflicto inicial, sino que, por el contrario —ha señalado Marmande—, «se opone deliberadamente a su principio de oposición, le hace jugar, lo desplaza, lo abre a un pensamiento y a una problemática que era incapaz de prever»⁵⁵. El hombre se convierte entonces en un «dado trágico» que, habiendo concebido la idea turbadora de Dios, se abre al juego de una existencia cuyos atributos son la violencia (pero una violencia en sus propios términos) y el terror⁵⁶.

Junto a esta concepción irracionalista del juego, cabe interpretar la risa como la expresión de la soberanía del hombre ante el terror del libre azar. Citando a Nietzsche: «Ver a las naturalezas trágicas hundirse y poder reírse, eso es divino»⁵⁷. Sin duda, se trata de la misma risa del sujeto aullador del mallarmeano *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897): «torbellino de hilaridad y de horror/ en torno al abismo», «risotada sombría», «risa/ [...] de vértigo», etc.⁵⁸. Esta risa coincide con la «carcajada en el vacío»

⁵² Vid. A. Breton: «Prolegómenos a un Tercer Manifiesto Surrealista o no», *Manifiestos...*, p. 212.

⁵³ G. Bataille: «El no-saber y la revuelta», *La oscuridad no miente*, p. 122.

⁵⁴ Vid. M. Chapsal: *Les écrivains en personne*, p. 29.

⁵⁵ Francis Marmande: «El texto y el juego (la ironía)», «De la operación cómica a la libertad», *George Bataille, político* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009), p. 109. He aquí la ironía, más romántica que retórica, con la que Bataille reivindica la hilaridad de lo serio a fin de destruir la seriedad uniforme de toda filosofía plana que niegue su propia incongruencia: contradicción fundada a partir de una incongruencia primordial, brusca ruptura de sentido, pensamiento de lo heterogéneo. Cfr. *ibid.*, pp. 107-115.

⁵⁶ G. Bataille: «El dado trágico», *op. cit.*, p. 59.

⁵⁷ *Id.*: «No-saber, risa y lágrimas», *op. cit.*, p. 125.

⁵⁸ Vid. S. Mallarmé: «Un coup de dés», en *Poesía completa*, pp. 453 *et seq.*

que Ory menciona en su Diario (6 de octubre de 1970) y que adelantaba ya su noción embrionaria de *lo cómico apocalíptico* (11 de octubre de 1984). Una risa que, según Paul de Man, sólo es posible a partir del «vértigo total», del «mareo al punto de la locura» de la ironía romántica⁵⁹. En este caso, juego y risa adquieren una naturaleza ambigua: son capaces de crear contenidos que atribuyan sentido y orientación a la existencia, pero sólo a partir del absurdo como negación de todo contenido. Así fundan un conocimiento del no-conocimiento, un sentido del sinsentido, un saber del *no saber*. Todo es juego y la jugada nunca agota las posibilidades del jugar, según dicta la conciencia romántica particularizada en la *ironía del mundo* como conciencia subjetiva por la cual «le cours du monde apparaît sous un jou ironique, ou est interprété par elle ironiquement»⁶⁰. Pero ¿qué es lo que está verdaderamente *en* juego en este juego de sentido que el jugador sostiene con el mundo? Nada menos que el supremo *destino interior* del artista que busca en sí mismo su propio centro⁶¹.

3.3.2.3. *Revuelta e ironía en Le Grand Jeu*

La metáfora lúdica universal cristalizará de forma explícita en un peculiar movimiento de vanguardia denominado *Le Grand Jeu*, cuyos integrantes se propusieron hallar la prueba fehaciente de un sentido que dotara de orientación a la existencia. Impregnados del ardor revolucionario del Surrealismo e inspirados en obras místicas, teosóficas y ocultistas, los jovencísimos René Daumal (1908-1944), Roger Gilbert-Lecomte (1907-1943) y Roger Vailland (1907-1965), quienes junto a Robert Meyrat (1907-1997) y Maurice Henry (1907-1984) habían formado antes en Reims el grupo filosurrealista «Frères simplistes» (una especie de sociedad iniciática que, inspirada en la patafísica de Jarry, pretendía recuperar la ingenua simplicidad y espontaneidad de la infancia para explotar poéticamente sus posibilidades de conocimiento intuitivo⁶²), fundan en París, bajo el magisterio poético de Poe, Blake, Nerval, Baudelaire, Mallarmé y sobre todo Rimbaud, el citado movimiento, en que también participó el pintor de origen checo Joseph Sima (1891-1971) y que aglutinó en

⁵⁹ P. de Man: *op. cit.*, p. 238.

⁶⁰ Vid. E. Behler: *Ironie et modernité*, p. 262.

⁶¹ Vid. *supra* «1.2. Ironía y reflexión a partir del *Yo absoluto* de Fichte y Schelling» e *infra* «3.3.2.7. Juego centrado o juego como centro».

⁶² Vid. M. Random: «Les Phrères simplistes ou les Jeux avant le Grand Jeu», *Le Grand Jeu...*, pp. 35-50.

torno suyo a colaboradores como Hendrik Cramer (1884-1944), Artür Harfaux (1906-1995), Pierre Minet (1909-1975) o Rolland de Renéville (1903-1962), entre otros. Con una existencia tan efímera como la postista (apenas vigente entre los años 1928 y 1932), dicho movimiento constituye, no obstante, uno de los episodios más atractivos de la Vanguardia europea.

Ávidos de experiencias visionarias y bajo el lema « Révélation-Révolution », no dudaron ensayar experimentos de visión extrarretiniana o paróptica e iniciarse en el consumo de enteógenos (tetraclorometano, éter, opio y otros estupefacientes) a fin de autoinducirse estados de conciencia que bordearan los límites entre la vida y la muerte, acaso motivados por la creencia de poder acceder a una *metafísica experimental* de la que esperaban extraer, según la hipótesis de una *consciencia absoluta*, alguna *certidumbre* del más allá⁶³. En función de esta suerte de escatología que impregna Le Grand Jeu, las

⁶³ Cfr. Phil Powrie: «Autour de l'«expérience fondamentale» », René Daumal. *Etude d'une obsession* (Genève: Droz, 1990), pp. 33-54. Se denomina *visión paróptica* al supuesto proceso sensorial de percepción cromática a través de uno o varios sentidos distintos a la vista, aunque a menudo se asocia con el tacto (no confundir, por tanto, con la llamada percepción extrasensorial); Juan Carlos Sanz & Rosa Gallego: *Diccionario Akal del color* (Madrid: Akal, 2001), s. v. «Visión paróptica». El escritor francés Jules Romain, pseudónimo de Louis Farigoule (1885-1972), fundador del movimiento unanimista, estudió dicho proceso a partir de 1920; vid. Jules Romain: *La Vision extra-rétinienne et le sens paroptique. Recherches de psychophysiologie expérimentale et de physiologie histologique* (París: Gallimard, 1972). A medio camino entre el Simbolismo y el Surrealismo, e inspirado en el concepto durkheimiano de «conciencia colectiva», el Unanimismo fue una corriente de Vanguardia que trataba de representar literariamente el alma total de las masas, consideradas como un ente con personalidad y vida propia, dentro del cual cada individuo está vinculado a los otros a través de la creación de campos magnéticos. Vid. André Cuisenier: *Jules Romain: L'unanimité et «Les hommes de bonne volonté»* (París: Flammarion, 1969). Respecto a la búsqueda metafísica de Le Grand Jeu, Nadeau considera que estas posiciones espiritualistas fueron las que motivaron su apartamiento definitivo del Surrealismo en 1929; vid. M. Nadeau: *op. cit.*, pp. 100-101. Aún así, en ocasiones Le Grand Jeu parece un apéndice del Surrealismo, dadas las dificultades de deslindar teóricamente uno y otro grupo. En el orden de las relaciones personales, algunos autores que militaban en el Surrealismo, como fue el caso del poeta franco-serbio Monny de Bouilly (1904-1968), abandonaron el grupo bretoniano para integrarse en las filas de Le Grand Jeu; mientras que, por otro lado, el propio Breton instó a Daumal y compañía a unirse a la causa surrealista, como así hicieron algunos de los compañeros iniciales de Daumal (quien siempre se negaría a aceptar la tutela de Breton). Cfr. Jean-Bertrand Pontalis: «Une boule de feu», *Le Dormeur éveillé* (París: Mercure de France, 2004), p. 83. Por un lado, el autor de *Nadja*, ante la negativa de Le Grand Jeu a aceptar las premisas surrealistas, sostuvo que aquella nueva tendencia se había convertido a la postre en una mitificación prematura que nunca lograría un desarrollo dialéctico suficiente. Cfr. A. Breton: «Segundo Manifiesto del Surrealismo» (aparecido en el número 12 de *La Révolution surréaliste*, 15 de diciembre de 1929), en *Manifestos...*, pp. 149-150. Según parece, Breton aprovechó la ocasión del «examen critique du sort fait récemment à Léon Trotsky» (el 11 de marzo de 1929) para instruir un proceso a Vailland y forzar así —aunque infructuosamente— su expulsión de Le Grand Jeu, considerado aún por entonces una especie de sección dentro del Surrealismo; vid. J. Pierre (ed.): *Tracts surréalistes...*, vol. I, pp. 102 *et seq.* Por su parte, Daumal consideró que el Surrealismo se limitaba excesivamente al dominio del subconsciente y que ello le impedía acceder a la *metafísica experimental* que Le Grand Jeu propugnó; cfr. R. Daumal: «Lettre ouverte à André Breton, sur les rapports du Surréalisme et du Grand Jeu», en *Le Grand Jeu*, nº 3, otoño de 1930 (edición facsímil, 1977), pp. 76-83; e *id.*: «Le Surréalisme et Le Grand Jeu», en *L'Évidence Absurde. Essais et notes (1926-1934)*, Tomo I (París: Gallimard, 1970), p. 160. Cfr. M. Random: «André Breton contre le Grand Jeu» y «Le Grand Jeu contre le "Surréalisme"», *op. cit.*, pp. 68-80 y 84-99, respectivamente. Sobre las convergencias y divergencias de ambos grupos, vid. *id.*: «Le Surréalisme et le Grand Jeu», *op. cit.*, pp. 195-242; H. Béhar: «Les Grands Jeux des surréalistes», en Olivier Penot-Lacassagne & Emmanuel Rubio (dirs.): *Le Grand Jeu en mouvement* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 2007), pp. 29-42; y AA.VV.: «

palabras que años más tarde proferirá Heidegger sobre la autenticidad del poeta por su valor para adentrarse en las peligrosas esferas de la muerte y la locura, adquieren respecto a este movimiento una significación retrospectiva muy interesante⁶⁴. El nombre de Le Grand Jeu no concierne prioritariamente, pues, al juego estético⁶⁵. Por el contrario, remite al orden extenso de un *gran juego* que, a través de trances poéticos y ritos de iniciación, ha de conducirnos al límite entre la vida y la muerte: un juego alejado de todo optimismo y de toda alegría; en definitiva, un gran juego que, nacido de la angustia suprema que precede a las revelaciones, supone la trágica incursión en la experiencia desgraciada del ser humano. La agonía metafísica que los actores de Le Grand Jeu pretendían inducir en la primera fase de su revuelta negativa se ilustra perfectamente con el siguiente poema de Gilbert-Lecomte, elocuentemente titulado «Vertige»:

Je veux l'esseulement total. La solitude
Qui vit impunément parmi la multitude,
Celle dont un mortel n'eut jamais vision:

Être seul dans le sein froid de l'illusion,

Seul comme un dieu vers qui jamais une prière
N'a monté, — comme Dieu, l'unique et solitaire,
(Solitaire absolu puisque lui-même est tout).

Or je ferai le vide, autour de moi, partout,
N'écoutant plus mes sens trompeurs et qu'hallucine
L'impuissante Action, moi, parcelle divine,

Je serai le point nul parmi l'illimité!

Grand Jeu et surréalisme : Reims, Paris, Prague, Exposición del 18 de diciembre de 2003 al 29 de marzo de 2004 en el Musée des Beaux-Arts de Reims (Gand [Bélgica]: Ludion, 2003). Con todo, y pese a las divergencias y desafecciones crecientes entre ambos grupos, es preciso destacar que ninguno de los miembros de Le Grand Jeu quiso participar en el panfleto «Un cadavre» (1929), diatriba dirigida contra Breton a iniciativa de Bataille y Desnos (dicho panfleto emulaba en su título aquel otro de Breton, publicado el 18 de octubre de 1924, donde criticó duramente la figura de Anatole France en los mismos días de sus exequias); *vid.* el texto en cuestión en J. Pierre (ed.): *Tracts surréalistes...*, vol. I, pp. 132-149. Para consultar la diatriba contra France, *vid. ibid.*, pp. 19-26.

⁶⁴ Según el citado filósofo alemán: «La muerte es la donación-de-medida, la pauta, aún impensada, de lo incommensurable, es decir, del juego supremo al que el hombre es llevado en esta tierra y en el que él está puesto en juego < en el que su existencia queda a riesgo y ventura >»; M. Heidegger: *La proposición del fundamento*, p. 155. *Cfr.* J.-E. Cirlot: *Introducción al Surrealismo*, p. 225.

⁶⁵ Del mismo modo que los surrealistas aseguraban servirse de la poesía y el arte como medios para la liberación total del hombre, escribía Gilbert-Lecomte en el prefacio del número inaugural de la revista *Le Grand Jeu*: «Car nous, nous ne formons pas un groupe littéraire, mais une union d'hommes liés à la même recherche. [...] art, littérature ne sont pour nous que des moyens»; Roger Gilbert-Lecomte: «Avant-Propos», en *Le Grand Jeu*, nº 1, París, 1928 (ed. facsímil 1977), p. 2. Puede verse también en *id.*: *Œuvres complètes*, tomo I (París: Gallimard, 1974) p. 34.

Je ne comprendrai plus ce mot: réalité.
Être n'existe pas. Voici mon rêve ultime:
Nier tout et ne plus concevoir que l'abîme!⁶⁶

No hay duda de la importancia que el pensamiento idealista-romántico adquiere en el seno de Le Grand Jeu, aunque entreverado con los aprendizajes del hinduismo y, en lo social, con Hegel y el marxismo⁶⁷. Esta impronta es especialmente visible en las palabras que el propio Gilbert-Lecomte enviara a su compañero de grupo Roger Vailland y que sirven para contextualizar los versos anteriormente transcritos: «Je ne puis que bégayer la phrase de Novalis, une seule chose m'importe, c'est la recherche de notre Moi transcendantal... En ces jours stériles je n'ai pas su vaincre le temps, je vis dans le temps... Je cherche à pétrir les nuées de Maïa»⁶⁸. Pero mientras que dicha búsqueda espiritual se aliaba en el Romanticismo con un vitalismo sólo a veces frustrado, en Lecomte aquélla adquiere el sentido trágico de una fuerza arrasadora que reniega tanto de la vida como de la muerte⁶⁹. Sin la pasión expansiva de la alegría de vivir que caracteriza el juego lúdico, estos inventores de cataclismos y «técnicos de la desesperanza» bien pudieran haber fundado, en lugar de Le Grand Jeu, La Grande Aventure: una aventura en la que, parafraseando a Jankélévitch, «nuestra *destinée* entera está trágicamente comprometida» y cuyo objeto es la muerte⁷⁰. A grandes rasgos, el joven grupo parisino parecía situarse en un lugar diametralmente opuesto al entusiasmo lúdico y a la alegre bonhomía que inspirará el Postismo, tal como se desprende de las siguientes palabras:

nous précisons :
Que nous n'espérons rien;
Que nous n'avons aucune " aspiration " mais plutôt des expirations;

⁶⁶ R. Lecomte-Lisle: «Vertige», en *Œuvres complètes*, tomo II (París : Gallimard, 1977), pp. 138-139.

⁶⁷ Cfr. M Random: «Idéalisme absolu et matérialisme», *op. cit.*, pp. 220-222.

⁶⁸ *Ap. ibid.*, p. 49. «Maïa» o «Maya» es el nombre con que el hinduismo designa la imagen ilusoria o irreal. Para los adeptos de la doctrina vedanta advaita (de carácter adualista), la realidad es que sólo hay Dios. *Vid.* Gavin Flood: *El hinduismo* (Madrid: Akal, 2008), pp. 288-292.

⁶⁹ «Il renie si loin et si profondément la vie et l'essence même du vivre —escribe Random—, que l'esprit a peine à concevoir comment une telle force peut conduire et déterminer un être envers et contre tout. Il témoignera par là de ce qu'il nommait "*un unique assassinat*", c'est-à-dire d'une entreprise lucide qui va au-delà de toutes les formes de suicide connues, et qui est un défi même à la mort» ; M. Random : *op. cit.*, p. 133.

⁷⁰ «[Para] poder correr una aventura —añade el filósofo— hay que ser mortal y vulnerable de mil maneras; es preciso que la muerte pueda penetrar en nosotros por todos los poros del organismo, por todas las junturas del edificio corporal»; V. Jankélévitch: «La aventura mortal»; en *La aventura...*, pp. 19-20. Radical fue el juego macabro ideado por Breton y Soupault en el proyecto inicial de *S'il vous plaît*, obra dramática estrenada el 27 de marzo de 1920 en Théâtre de l'Œuvre de París: para la ocasión pensaron incluir el suicidio real de uno de los dos autores, quienes al final del cuarto y último acto de la obra aparecerían en escena para escribir sus nombres en sendas tarjetas, introducirlas en un sombrero y, finalmente, escoger al azar quién de los dos se dispararía con un revólver delante del público asistente a la representación. *Vid.* G. Angeli: *op. cit.*, p. 54-55.

Que, techniciens du désespoir, nous pratiquons la déception systématique,
dont les procédés connus de nous sont assez nombreux pour être souvent inattendus;
Que notre but ne s'appelle pas l'Idéal, mais qu'il ne s'appelle pas;
Qu'il ne faut pas faire passer notre frénésie pour de l'enthousiasme. (Non,
Madame, ce n'est pas beau, la jeunesse.)⁷¹

Aparte del poderoso influjo surrealista y de la participación de Ramón Gómez de la Serna en el primer número de la revista homónima del grupo, concretamente a propósito de un texto titulado «Le Domaine de Palmyre», que recuerda el capítulo 24 de *La Quinta de Palmyra*, obra publicada por el madrileño en 1923, inédita por entonces en Francia (hecho éste que invita a conjeturar las posibles conexiones personales o literarias de Ramón con Le Grand Jeu⁷²), nada parecería relacionar directa o indirectamente a los integrantes de este último con la estética postista. Sin embargo, la revuelta de estos lúgubres jugadores importa la semilla de su propia trascendencia, en la que la ironía juega un papel fundamental. A imitación de la *tabula rasa* dadá-surrealista, la destrucción de los dogmas comúnmente aceptados debía dar paso a la construcción de un nuevo estado de consciencia en que se resolverían todos los antagonismos. Partidarios asimismo de un hegelianismo de izquierdas, Le Grand Jeu se integraba en una dialéctica en que cada término engendra al otro para su propia aniquilación: Vida / Muerte, Occidente / Oriente, Destrucción / Construcción, Despertar / Sueño... Pese a ello, si Le Grand Jeu se define «entièrement et systématiquement destructeur» es sólo en la medida en que sus integrantes conciben la destrucción como una de las dos caras de la transformación, «dont un autre aspect es création»⁷³. En este punto, la risa patafísica de Le Grand Jeu se manifiesta como la consciencia viva de una *dualidad absurda*, es decir, como el resultado de la detección inmediata y física del escándalo de la existencia. Esta evidencia del absurdo está determinada, pues, por la multiplicidad dispersa del universo y por el carácter irreductible de la existencia individual, de modo que la risa aparece aquí como «la seule expression

⁷¹ R. Gilbert-Lecomte & R. Daumal: «Mise au point ou casse-dogme», en *Le Grand Jeu*, nº 2, París, primavera de 1929 (ed. facsímil 1977), p. 1. Puede también verse en R. Gilbert-Lecomte: *Œuvres complètes*, tomo I, pp. 49-50; y R. Daumal: *L'évidence absurde*, tomo I, pp. 149-150.

⁷² Brice Castanon: «Ramón y Le Grand Jeu», en *Transitions: Journal of Franco-Iberian Studies*, nº 3, Colorado College (USA), 2007, pp. 88-102.

⁷³ R. Gilbert-Lecomte & R. Daumal: «Mise au point ou casse-dogme», en *Le Grand Jeu*, nº 2, p. 2. También en R. Gilbert-Lecomte: *Œuvres complètes*, tomo I, p. 50; y R. Daumal: *L'évidence absurde*, tomo I, p. 150. Cfr. Viviane Couillard-Barry: «Révélation / Révolution ou le casse-dogme du Grand Jeu», en AA. VV.: *Dada-Surrealismo...*, p. 27; y André Miguel: «Révolte, négation et abnégation chez René Daumal», en Pascal Sigoda (ed.): *René Daumal (L'Âge d'Homme, 197)*, pp. 104-111.

humaine de l'identité des contraires (et chose remarquable il en est l'expression dans une langue universelle)»⁷⁴.

René Daumal fue autor de un importante aunque inacabado estudio según el cual el momento de negación coincide con la revuelta en el despertar de la conciencia. El título de dicho trabajo no podría ser más elocuente: *La révolte et l'ironie* (1926-1927), más tarde presentado de forma sintética y reducida como «Liberté sans espoir», publicado en el primer número de la revista oficial del grupo⁷⁵. En ambos trabajos, la ironía sobre la que discurre Daumal forma parte de un proceso dialéctico que parte de la *revuelta* (cuyo atributo particular es la «risa» destructiva) para alcanzar finalmente, con el concurso de la «resignación» y a través de un itinerario vital y estético, la *gracia* (entendida en sentido quizá más religioso que filosófico). Para Daumal, la inmensa posibilidad de elección, entendida ésta como el momento fundamental de la libertad del hombre, se ve limitada por la coerción que en él ejercen los impulsos instintivos y los grandes valores culturalmente impuestos que, como «dioses tiránicos», guían y demandan sus actos: deseo, interés, amor, belleza, razón.

La revuelta de la voluntad, aún ignorante de sus propios límites, en su camino hacia la libertad comienza por la negación de la oposición *naturaleza / moral*⁷⁶. Aquí el adolescente rechaza la sabiduría de los otros, duda de las viejas palabras humanas y, como una especie de anarquista, desafía la cultura recibida a la vez que expresa su propia sed de experiencia y su determinación de explorar él mismo todas las posibilidades que se le abren: «Il s'attachera à ne rien respecter; il sera sacrilège, aura le goût des messes noires; il lancera des bombes dans les réunions publiques, insultera les hommes célèbres, prêchera l'anarchie; il volera, il tuera»⁷⁷. Pero el adolescente, por debilidad o cobardía, se ve a sí mismo incapaz de consumir su revuelta como se supone ésta exige: apoyando sus resoluciones destructivas con la acción violenta directa. Para cumplir una acción de pura voluntad, el sujeto debe entonces desatender los móviles finalistas que lo impelen: «L'acte gratuit» est, dit-il, le seul acte libre; et la seule valeur qui puisse résider dans l'âme

⁷⁴ R. Daumal: «La pataphysique et la révélation du rire» (1929), *L'Évidence absurde*, p. 20. Sobre la visión daumaliana del absurdo como crítica implícita del mundo; *vid. ibid.*, pp. 19-26. Asimismo, *cfr.* G. Ferroni: *op. cit.*, p. 107.

⁷⁵ R. Daumal: «Liberté sans espoir», en *Le Grand Jeu*, verano de 1928, pp. 19-25. Ambos textos pueden encontrarse en *id.*: «Liberté sans espoir», *L'Évidence Absurde...*, pp. 9-14; e *id.*: «La révolte et l'ironie», *op. cit.*, pp. 101-143.

⁷⁶ «[L'adolescent] se retrouve donc seul devant ce monde qui lui crie: sois charitable, sois sincère, ne vole pas, ne tue pas; seul devant ces ordres qu'il ne comprend pas. Ce qu'il comprend, ce sont les coups de marteau de son sang, c'est le désir de jouissance de toute sa peau»; *id.*: «La révolte et l'ironie», *op. cit.*, p. 101.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 102.

humaine, c'est la volonté qui décide librement d'un acte, ni guidée par la raison, ni dirigée vers une fin»⁷⁸.

Sin embargo, ningún acto puede ser del todo gratuito, ya que al menos una voluntad inconsciente —si no consciente— lo anima. De la desobediencia a una ley moral se pasa a la obediencia a los dictados de la naturaleza. El sujeto va apercibiéndose del determinismo biológico que subyace —independientemente de su propia voluntad— a esa mera apariencia de emancipación. Ahora sólo quiere alcanzar la paz interior y alejarse de las pasiones, lo cual pasa por abandonar la revuelta y abrazar la ironía consistente en «accepter l'enchaînement naturel des actions humaines, en ne lui accordant qu'un regard méprisant»⁷⁹. En consecuencia, las acciones devienen indiferentes y el mundo, extraño. De semejante estado subjetivo nace la risa de irónico desprecio: la *risa desesperada* «de celui qui, prêt à se suicider, a jugé désormais inutile de presser la gâchette»⁸⁰. El sujeto hace lo imposible por mantenerse encapsulado en su capullo de solipsismo replegándose aún más sobre sí mismo, sumiéndose en sus propios placeres y sufrimientos. Pero este infecundo exilio se parece más bien a una prisión que, lejos de protegerlo contra el mundo, se deja invadir por terrores reprimidos: *prisión abstracta* donde el hastío (*ennui*) y la insensibilidad (*sécheresse*), «avec leurs cortèges de tentations, lui feront sentir son immobilité et son sommeil»⁸¹. A la actitud rebelde le sucede entonces una «attitude d'hypocrisie sociale» (segunda etapa de la revuelta daumaliana), en la medida en que la búsqueda del *ángel oculto* que anida en su mundo interior vuelve indiferente el mundo circundante. Pero esta indiferencia estéril, esta somnolencia «voluntaria» a la que el sujeto se abandona, no termina de resolver nada⁸². La Existencia que su alma ha despreciado, creyendo que así dominaría el demonio para siempre con el ejercicio de una violencia contra sí misma, amenaza ahora con tomarse la revancha y aplastarla con todo su peso⁸³.

A fin de trascender la individualidad arrogante de esta ironía despreciativa —y con todo, necesaria— que ha encadenado el espíritu a sí mismo, el sujeto debe reposar las pasiones por medio de una ironía serena que le permita acceder a una nueva etapa de

⁷⁸ *Id.*: «Liberté sans espoir», *op. cit.*, p. 9.

⁷⁹ *Id.*: «La révolte et l'ironie», *op. cit.*, p. 105.

⁸⁰ «Ce divorce d'avec le monde, qui fait le monde indifférent à l'esprit, est souvent proche du désespoir ; mais c'est un désespoir qui rit du monde» ; *id.*: «Liberté sans espoir», *op. cit.*, p. 10. El propio Daumal había ya intentado suicidarse: «À dix-sept ans et demi, par manque de raisons de vivre, essai de suicide ; je sens brusquement mon lien avec ma famille et ma responsabilité envers mon frère cadet» ; *Id.*: «Cronologie», recogido por P. Sigoda (ed.): *op. cit.*, p. 343.

⁸¹ R. Daumal : «Liberté sans espoir», *op. cit.*, p. 10. Como vemos, se trata de una paráfrasis de aquella «hermosa alma muriendo de hastío» de la que abominaba Hegel.

⁸² *Vid. id.*: «La révolte et l'ironie», *op. cit.*, p. 103. *Cfr. id.*: «Liberté sans espoir», *op. cit.*, p. 11.

⁸³ *Id.*: «La révolte et l'ironie», *op. cit.*, pp. 105-107.

abnegación en la que el espíritu se desligue de sus deseos y deshaga la antigua identificación cuerpo-alma (establecida en la primera etapa de la revuelta). Sólo de este modo podrá rendirse a la unidad de la existencia y de la esencia divina en un *acto único y eterno del instante*:

Il faut donner le corps à la nature, les passions et les désirs à l'animal, les pensées et les sentiments à l'homme. Par ce don, tout ce qui fait la forme de l'individu est rendu à l'unité de l'existence ; et l'âme, qui sans cesse dépasse toute formè et n'est âme qu'à ce prix, est rendue à l'unité de l'essence divine, par le même acte simple d'abnégation. Cette unité retrouvée sous deux aspects et dans un seul acte qui les rassemble, je l'appelle *Dieu*, Dieu en trois personnes⁸⁴.

Puesto que la libertad del hombre no es otra cosa que la idea de libertad o el amor a la libertad (una suerte, pues, de idolatría), «[c'est] en cessant de chercher la liberté que l'homme se libère»⁸⁵. Así pues, esta ironía ascética (por la que el orgullo ha atemperado su poder de negación destructiva) debe dar paso a la *gracia* que, ligada a la humildad, concede la verdadera *resignación* de quien se entrega a Dios en cuerpo y alma⁸⁶. Pero el acto de renuncia a la revuelta no se cumple de una vez por todas, «mais il est un sacrifice perpétuel de la révolte»⁸⁷. La consciencia es el *suicidio perpetuo*, por lo que no puede ser fijada en un esquema rígido de definiciones estables; por el contrario, ha de hallar cada vez una nueva expresión de sí misma y crecer libremente al margen de todo dogmatismo, sin estar nunca completamente segura de la victoria:

Ne rien affirmer qui me définisse à jamais, ou qui définisse quoi que ce soit à jamais, car ce serait encore me définir en face de quelque chose, mais laisser mes opinions et mes croyances naître, se développer, changer de formes d'expression comme l'insecte accepte ses métamorphoses ; et c'est la même chose que de refuser d'être mes opinions et mes croyances ; car le dogmatisme vient toujours de ce que l'esprit veut être les formes de pensée, veut se définir individu dans une pensée immuable⁸⁸.

⁸⁴ *Id.* : «Liberté sans espoir», *op. cit.*, p. 12.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 12-13. Dios aparece como el único ser que puede ser adorado sin el auxilio de nuestro orgullo: «En Dieu seul on peut aimer la grâce; Dieu étant donc nommé pour seul être que l'on puisse adorer en soi sans se lier par l'orgueil. Je ne crois pas qu'il y ait d'autres moyens d'échapper à ce piège d'orgueil»; *id.*: «La révolte et l'ironie», *op. cit.*, p. 113. Ni que decir tiene que esta apelación a «Dios en tres personas» desató la indignación del líder del Surrealismo.

⁸⁷ *Id.* : «Liberté sans espoir», *op. cit.*, p. 13.

⁸⁸ *Id.*: «La révolte et l'ironie», *op. cit.*, p. 140. *Cfr. id.* : «Liberté sans espoir», *op. cit.*, p. 14. De este modo, Daumal pretendía eludir el peligro de la religión. En otro lugar encontramos: «L'explication, dite par la voix d'un absolu de cruelle ironie, de l'existence de mon esprit tenait dans une sorte de raisonnement supra-logique terriblement simple, impossible à traduire. Je n'ai jamais admis, et ne pourrais jamais admettre la croyance chrétienne en une damnation éternelle; et pourtant, à ce moment, que je puis, si je veux, retrouver dans

Este itinerario espiritual tendrá notables resonancias en el humor de uno de los componentes de Le Grand Jeu y miembro original de los Hermanos simplistas, Maurice Henry, cuya ironía agresiva durante sus años de militancia en la Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.) daría paso a un particular humorismo onírico sobre el que operaba la *renuncia* a la agresividad frontal⁸⁹. Por lo demás, pareciera que el proceso espiritual descrito por Daumal, desde la ironía destructiva propia de la revuelta hasta la ironía ascética ligada a la gracia, se superpone de algún modo a la evolución de la estética contemporánea. En primer lugar, la *aceptación estúpida* (irreflexiva) de todas las reglas se correspondería con aquel arte convencional, respetuoso con la tradición, cuyo modelo fue rechazado por la Vanguardia. Acto seguido, los primeros ismos encarnarían la revuelta —en todas sus formas— de los creadores contra la sociedad burguesa, contra el academicismo estético y contra la cultura oficial. Finalmente, el lugar de la resignación —que, con todo, no deja de soportar constantemente un poder de revuelta— estaría reservado para Le Grand Jeu, movimiento que se inserta en las corrientes históricas de la Vanguardia («*Nous nous donnerons toujours de toutes nos forces à toutes les révolutions nouvelles*»⁹⁰), pero que, a diferencia de futuristas y dadaístas, se nutre asimismo de los poetas malditos y aún más de la metafísica del *Bhagavad gita* (s. III a. C.) en que se destaca el concepto de *renunciamiento*⁹¹. Lo mismo cabría decir de la propia evolución de Le Grand Jeu, cuya

quelques minutes, j'ai la certitude, simple et éclatante, que je suis, moi le seul être irrémédiablement *perdu* (et le mot de perdition n'est encore qu'une lointaine approximation), que *je ne suis pas autre chose moi-même qu'un très simple cercle vicieux*»; R. Daumal: *op. cit.*, p. 53. Más contundente se mostraba a este respecto Gilbert-Lecomte en el «Avant-Propos» del primer número de la revista fundacional, donde enfatizó: «*Tous les grands mystiques de toutes les religions seraient nôtres s'ils avaient brisé les carcans de leurs religions que nous ne pouvons subir*»; R. Gilbert-Lecomte: «Avant-Propos», en *Le Grand Jeu*, nº 1, p. 2. Puede también verse en *id.*: *Œuvres complètes*, tomo I, p. 34. Asimismo: «nul ne peut être voyant et adepte d'une religion ou d'un système quelconque de pensée sans trahir sa vision»; *id.*: «L'horrible révélation... la seule», en *Le Grand Jeu*, nº 3, otoño de 1930, p. 17. También en *id.*: *Œuvres complètes*, tomo I, p. 81. Sobre este aspecto, *vid.* M. Random: «L'unité, Dieu et le Point suprême», *op. cit.*, pp. 231-234.

⁸⁹ *Vid.* Nelly Feuerhahn: «Le rire du Grand Jeu et l'humour de Maurice Henry», en O. Penot-Lacassagne & E. Rubio (dirs.): *Le Grand Jeu en mouvement*, pp. 261-273; *id.*: *Maurice Henry. La révolte, le rêve et le rire* (París: IMEC/Somogy Éditions d'Art, 1997); y AA.VV.: *Maurice Henry. Une poétique de l'humour* (Milán: Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, 2009).

⁹⁰ R. Gilbert-Lecomte: «L'horrible révélation... la seule», en *Le Grand Jeu*, nº 3, p. 17; e *id.*: *Œuvres complètes*, tomo I, p. 81.

⁹¹ Le Grand Jeu recibió este magisterio hinduista por influencia del matemático, filósofo y metafísico orientalista René Guénon (1886-1951). A juicio de Ferrick Rosenblatt, el influjo de Guénon determinaría el abandono de las experimentaciones psíquicas del Surrealismo hacia «une étude sérieuse de la métaphysique traditionnelle»; Kathleen Ferrick Rosenblatt: *René Daumal au-delà de l'horizon* (París: José Corti, 1992), p. 80. *Ap.* Régis Poulet: «Le Grand Jeu de René Daumal: une avant-garde à rebours», en V. Léonard-Roques & J.-Ch. Valtat (eds.): *Les Mythes des avant-gardes*, p. 171. Según reza el texto sagrado hinduista: «El sabio que ha alcanzado la verdad y que practica el renunciamiento con una mente sáttvica, no huye ante una acción dolorosa ni se inclina ante la acción agradable»; «Si se tiene una intelección perfecta, un alma dueña de sí y

dialéctica *tradición / revolución* pasa por un primer momento de revuelta adolescente netamente destructora («Nous sommes résolus à tout, prêts à tout engager de nous-mêmes pour, selon les occasions, saccager, détériorer, déprécier ou faire sauter tout édifice social, fracasser toute cangue morale», escribían en 1929 Daumal y Gilbert-Lecomte⁹²) hasta la ya madurada consciencia de una *tradición universal* en que convergerían «toutes les vraies pensées de l’humanité [...], alors même qu’aucun rapport historique n’existe entre elles», apuntaba Daumal en 1932, año de la disolución del grupo⁹³.

Precisamente con relación a este punto encontramos la mayor afinidad entre Le Grand Jeu y el Postismo, en el que la vena rebelde, experimental y antiacadémica no excluye el magisterio que en él ejercieron determinadas líneas tradicionales, desde el Barroco hasta la Vanguardia (asumida ya como tradición de lo nuevo o, en la terminología de Paz, «de la ruptura»), pasando por el modernismo o la poesía de romancero, entre otras. No menos importantes me parecen factores como el aspecto metafísico orientado a la idea de Dios (aunque quizá menos obvio en la teoría del Postismo), o la presencia de una ironía autotrascendida que cruza ambos movimientos y que se manifiesta en las obras de cada uno de los mismos con diferente metodología, si bien con semejante resultado positivo: el sentido de la existencia no encierra más que el sinsentido.

3.3.2.4. *Juego del sentido en tanto que sinsentido*

En su *Logique du sens* (1969), el filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) hablaba del *sinsentido* como de una categoría que no niega el sentido, sino su ausencia. Desde el punto de vista de la estructura, el sinsentido carece de un sentido particular en tanto que produce sentido en exceso, con el que no establece una relación de simple exclusión: «El sinsentido

carente de deseos y se ha alcanzado el renunciamiento, se logrará la perfección suprema de “la ausencia de acción”»; Anónimo: *Bhagavad Gita (o el canto del bienaventurado)* (Madrid: Edaf, 2009), pp. 120 y 125.

⁹² R. Daumal & R. Gilbert-Lecomte: «Mise au point au casse-dogme», en *Le Grand Jeu*, nº 2, p. 2.

⁹³ R. Daumal: «Le non dualisme de Spinoza (ou la dynamite philosophique)» (1932), *L’Évidence absurde*, pp. 95. A este respecto podría concluirse que: «L’avant-gardisme du Grand Jeu et de René Daumal — reflexiona Poulet — déborde largement la notion de ‘négation de la tradition’: il s’agit surtout d’une avant-garde comme tradition de la négation. Cela dépend du type de ‘révolution’ que l’on cherche. René Daumal aurait souhaité que ‘le Grand Jeu’, expression aux connotations avant-gardistes, s’appelât ‘la Voie’, laissant ainsi percer ses affinités avec la tradition. Mais on peut se demander s’il ne fit pas de cette contingence un atout, avec le sentiment que toute ‘Parole de Vérité’, fût-elle d’origine immémoriale, est toujours révolutionnaire en ce sens qu’elle contraint celui qui s’élance tête baissée vers l’avenir à mesurer le cercle de la prison qui l’enclôt»; R. Poulet: «Le Grand Jeu de René Daumal: une avant-garde à rebours», en V. Léonard-Roques & J.-Ch. Valtat (eds.): *op. cit.*, pp. 177.

es lo que no tiene sentido y a la vez lo que, como tal, se opone a la ausencia de sentido al efectuar la donación de sentido. Esto es lo que hay que entender por *sinsentido*»⁹⁴. Aquí percibimos claramente la conexión de la teoría deleuzeana del «sinsentido» con la mística *sui generis* del «no-saber» formulada por Bataille, a quien Carlos Edmundo de Ory leyó atentamente desde principios de la década de los setenta⁹⁵. Esta teoría del no-saber, en la que se perfila una verdadera ontología del juego, fue expuesta por su autor en una serie de conferencias pronunciadas entre los años 1951 y 1953, si bien no fue hasta mediados de 1962 cuando la revista *Tel Quel* publicó póstumamente los manuscritos originales de los textos que Bataille hubo querido agrupar en un tomo bajo el título de *Mourir de rire et rire de mourir ou Le système inachevé du non-savoir*⁹⁶. En palabras de este autor, «el no-sentido tiene más sentido que el sentido», y la negación del juego es realmente negación de sentido: el no-sentido (o el sinsentido) es, pues, el más allá del sentido a que nos conduce el juego⁹⁷. Esta idea estaba larvada en el pensamiento vanguardista de Jean Arp, quien haciendo gala de su gusto típicamente dadaísta por los juegos de palabras afirmaba en 1948 que el *sinsentido* no equivale a falta de sentido, sino más bien a un sentido infinito: «Dada voulait remplacer le non-sens logique des hommes d'aujourd'hui par le sans-sens illogique. [...] Dada est pour le sans-sens, ce qui ne signifie pas le non-sens. [...] Dada est pour le sens infini et les moyens définis»⁹⁸. En realidad, Arp glosa la paródica declamación de Huelsenbeck en el Cabaret Voltaire de Zúrich, la primavera Dadá de 1916: «Dadá fue encontrado en un diccionario y no significa Nada. Es la Nada significativa cuya significación consiste en significar algo»⁹⁹. Esta idea se ramifica y llega a influir en la teoría literaria de Adorno, para quien la carencia de sentido de las obras del nivel formal

⁹⁴ G. Deleuze: *Lógica del sentido*, pp. 97-98.

⁹⁵ Vid. C. E. de Ory: *Diario*, vol. II, p. 245. Asimismo, en un texto sobre la poesía de su maestro Eduardo Chicharro, aquél destacaba el valor de conexión que el Postismo ejercía «entre los ismos europeos de vanguardia y las subsiguientes culturas del no-saber»; C. E. de Ory: «Chicharro y el postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 295, enero de 1975, p. 206. Por otro lado, la importancia de la poética y el pensamiento batailleanos en un filopostista como Francisco Nieva ha sido puesta de relieve por Antonio González Beltrán: «Francisco Nieva: un nuevo y antiguo surrealismo», en AA. VV.: *Dada-Surrealismo...*, p. 97.

⁹⁶ Cfr. G. Bataille: «Conferences sur le Non-Savoir», en *Tel Quel*, n° 10, Paris, Éditions du Seuil verano de 1962, pp. 3-20. Teniendo en cuenta que Deleuze publicó su *Logique du sens* en 1969, es decir, a los siete años de la publicación del citado número de *Tel Quel*, es muy probable que tuviera conocimiento previo de dichos textos.

⁹⁷ Vid. id.: «El no-saber», *La oscuridad no miente*, pp. 73-74 y 78. Remito en este punto al interesante trabajo de Robert Sasso: *Georges Bataille : le système du non-savoir. Une ontologie du jeu* (Paris : Minuit, 1878).

⁹⁸ J. Arp : *Jours effeuillés...*, p. 312. Ball había definido al dadaísta como un «hombre infantil, quijotesco, que está envuelto en juegos de palabras y figuras gramaticales»; H. Ball: *La huida del tiempo...*, p. 195.

⁹⁹ «Dada wurde in einem Lexikon gefunden, es bedeutet nichts. Dies ist das bedeutende Nichts, an dem nichts etwas bedeutet»; R. Huelsenbeck (ed.): «Erklärung», en *Dada: Eine literarische Dokumentation* (Reinbek / Hamburg: Rowohlt, 1984), p. 34. Cfr. Ida Rodríguez Prampolini (intr. y recop.): *Dadá: Documentos* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977), p. 195.

supremo (sólo aparentemente despojadas de la apariencia de sentido, como en el caso de muchas obras vanguardistas) constituye su sentido propio en tanto que dichas obras son portadoras de un sentido negativo que obviamente difiere del sentido positivo de las obras tradicionales pero que, precisamente por ello, las convierte en auténticos nexos de sentido¹⁰⁰. Y así llegamos a la afirmación gadameriana de que tales obras constituyen para el que las recibe una especie de desafío: «un espacio de juego que [éste] tiene que rellenar» por medio de la construcción de sentido en el juego de la reflexión¹⁰¹.

Influido por el pensamiento de Bataille, ha expresado admirablemente Jean-Luc Nancy: «El sentido siempre tiene el sentido de lo no-acabado, de lo no-finito, de lo que todavía va-a-venir [...] No tiene la significación de una respuesta, ni tan siquiera de una pregunta: en ese sentido, no tiene sentido. Es el acontecimiento de una abertura»¹⁰². Trasvasándolo a la interpretación de la Vanguardia histórica como epílogo del proyecto inacabado de la Modernidad (el epíteto «histórico» en modo alguno designa condición de cierre, sino cualidad de acontecimiento vivo con proyección significativa hacia el futuro —acepción más o menos equivalente al adjetivo alemán *geschichtlich*—), no es difícil pensar dicho proyecto como un inmenso juego de palabras en el que la densidad de sentido, intensificada hasta la opacidad, deviene su propia negación de sentido en tanto que sinsentido, esto es, como juego de sentido en su máxima apertura. En él *entran en juego* todas las contradicciones del hombre; contradicciones que impiden el pleno desenvolvimiento del ser a la par que afirman la existencia como estado de continua aspiración. Dado que entonces la existencia del hombre es concebida como juego, este juego de la existencia consiste en la creación de sentido.

Desde el punto de vista estético, el juego se convierte en el fundamento psicogenético no sólo de la creatividad (en relación con el juego creativo que el poeta realiza), sino también de su recepción (juego de exégesis del destinatario)¹⁰³. Pero, profundizando aún más en la cuestión, ¿cómo opera exactamente en la conciencia este sinsentido? Según explicaba Deleuze en otro pasaje de su citada obra:

¹⁰⁰ Vid. Th. W. Adorno: *Teoría estética*, pp. 205-207 *et seq.* Esta obra, publicada póstumamente en 1970, recopilaba una serie de escritos originalmente redactados entre 1961 y 1969. Adorno se basó en la concepción estética moderna que parte de la fórmula kantiana del arte como actividad desinteresada y sin finalidad (libre juego de las facultades y la imaginación), cuya concreción histórica más elocuente fueron las poéticas de la vanguardia histórica.

¹⁰¹ H.-G. Gadamer: *La actualidad de lo bello...*, pp. 73-74, y 76, resp.

¹⁰² J.-L. Nancy: *El peso de un pensamiento* (Castellón: Ellago Ediciones, 2007), p. 18. Cfr. Begonya Sáez Tajafuerce: «Jean-Luc Nancy o la ontología desde/hacia el sentido», en Laura Llevadot & Jordi Riba (coords.): *Filosofías postmetafísicas: 20 años de filosofía francesa contemporánea* (Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2012), pp. 35-47.

¹⁰³ Vid. I. Paraíso: *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, p. 181.

[el sinsentido] tiene por función recorrer las series heterogéneas y, *por una parte, coordinarlas, hacerlas resonar y converger, y por otra parte, ramificarlas, introducir en cada una de ellas disyunciones múltiples*. Es a un tiempo palabra = x y cosa = x. Tiene dos caras, puesto que pertenece simultáneamente a las dos series, pero no se equilibran, no se juntan ni se aparean jamás, puesto que está siempre en desequilibrio respecto de sí mismo¹⁰⁴.

Por tanto, el sinsentido tiene dos figuras, a saber, «una que corresponde a la síntesis regresiva y otra a la síntesis disyuntiva», del mismo modo que el juego de palabras posee un sentido que consiste precisamente en no tenerlo¹⁰⁵. Visto desde nuestra perspectiva, la mencionada asimetría entre las dos series descritas por Deleuze (palabras y cosas), así como las convergencias y disyunciones que el sinsentido realiza en una misma función, nos recuerda en cierto modo aquella definición schlegeliana de la ironía como «síntesis absolutas de absolutas antítesis», o sea, el sentido que constantemente generan dos series en conflicto. Este *Maelstrom* de convergencias y disyunciones únicamente puede ser pensado a través del concepto de juego que mediatiza el sinsentido y que, en último término, remite al mágico azar¹⁰⁶. Entendido como fundamento del juego, este azar es un azar instituido, interpretado y, por ello mismo, provisto de sentido (si bien, en cuanto que azar, necesariamente escapa a todo control desde el punto de vista de la estructura de la causalidad, a la que por definición se sustrae). Por consiguiente, el juego como sinsentido llama la atención sobre sí y demanda un sentido, según ilustran los métodos típicamente surrealistas (escritura automática o *hasard objectif*)¹⁰⁷.

Ello nos conduce inevitablemente a una doble cuestión: ¿cómo algo que carece de fundamento puede a su vez fundamentar una actividad que, por lo demás, se nos presenta desprovista de objeto y finalidad?¹⁰⁸ He aquí, sin duda, el misterio del juego como sinsentido. En el «vacío» de sentido (*sinsentido*) está el origen de nuestra necesidad de llenar el hueco, pues «somos esencialmente no sólo “buscadores”, sino además “proyectantes de sentido”»¹⁰⁹. Por tanto, puede hablarse de un vacío *lleno* (como aquel

¹⁰⁴ (El subrayado es nuestro.) G. Deleuze: *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰⁶ «La permanente antítesis, el juego original con su risa majestuosa...: en Berlín aprendí a apreciar esas cosas», escribía Ball el 28 de febrero de 1917, para luego referirse a su proyecto literario que habría de titularse *Novela fantástica*, en la que intentaba «desplegar un mundo mágico-anárquico, un mundo sin leyes y, por ello, encantado hasta el absurdo»; H. Ball: *op. cit.*, p. 186. Dicho proyecto dio origen a la novela póstuma publicada con el título de *Tenderenda er Phantast* (1967); *vid. id.*: *Tenderenda el fantástico* (Vigo: Maldoror, 2005).

¹⁰⁷ *Vid.* Ph. Audoin: «Le surrealisme et le jeu», en F. Alquié (dir.): *op. cit.*, p. 456.

¹⁰⁸ *Vid. infra* «3.3.2.7. Juego centrado o juego como centro».

¹⁰⁹ C. Holzapfel: *Crítica de la razón lúdica*, p. 20.

caos lleno y absoluto de la ironía schlegeliana) que en gran medida constituye el motor de toda existencia: «¡Entreguémonos como pasto a lo Desconocido, no por desesperación, sino simplemente para llenar los profundos pozos del Absurdo!»¹¹⁰. Al asumir como reto ese vacío, dirá Carlos Edmundo de Ory, el poeta busca «[el] acuerdo del juego y del significado de la vida»¹¹¹. Talmente sucede en el contra-evangelio nietzscheano del anti-profeta Zarathustra, quien aspira a la redención mediante aquel eje de sentido que supone la afirmación del azar como destino: un azar que —aceptado y deseado por el poeta u hombre superior— ha trascendido aquel «espantoso azar» cuya ausencia total de sentido únicamente fragmenta y debilita la vida¹¹². Entonces el juego se convierte en el máximo inductor de la vida querida-por-sí-misma y con la que el azar mantiene una eterna alianza. Si aceptamos con el mencionado Basarab Nicolescu, precursor del concepto de *cosmodernidad* (entendida como el «regreso de la modernidad a su fuente» y la acuciante superación de la llamada postmodernidad)¹¹³, que los poetas son los *físicos del sentido*, dado que toman las palabras a modo de «instrumento de investigación del más allá de las palabras»¹¹⁴, no es difícil establecer una relación íntima con el siguiente «teorema» hermético: «La poesía —la apertura del lenguaje hacia el Gran Juego— el juego de los dados del Gran Indeterminado»¹¹⁵. Veremos a continuación cómo el no-espacio y el no-tiempo fenomenológicos del juego en su total apertura al sentido (sinsentido) suspenden el espacio-tiempo fenoménico¹¹⁶, y cómo la experiencia estética moderna *crea* grietas de discontinuidad en el devenir histórico (esto es, rompe su sentido), alimentándose de ellas.

¹¹⁰ F. T. Marinetti: «Fundación y Manifiesto del Futurismo», en X. González Gómez: *op. cit.*, p. 33. Puede verse también en F. T. Marinetti: «Primer manifiesto futurista», *Manifiestos...*, p. 128. En este sentido, la *melancolía activa* de Ficino, la cual se debe a un ideal frustrado que permanece como anhelo, es «la tristeza del artista que siente un vacío», pero que, a diferencia de la acedia o melancolía pasiva, no anula la voluntad creativa, sino que, por el contrario, la estimula. Vid. A. Ruy Sánchez: *op. cit.*, p. 81.

¹¹¹ C. E. de Ory: «Poesía abierta. Proposiciones», en *Poesía (1945-1969)*, p. 318.

¹¹² Vid. R. Ávila: *Identidad y tragedia...*, pp. 42-43.

¹¹³ B. Nicolescu: *Teoremas poéticos*, p. 49. «Cerrados a la alegría de la cosmodernidad y fascinados por la grisalla de la postmodernidad —avanzamos tranquilamente hacia el sol negro del abismo»; *ibid.*, p. 56.

¹¹⁴ «Naturaleza universal —prosigue el rumano— cuyo universo físico no es más que una de sus facetas»; *ibid.*, p. 27.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁶ «La abolición del tiempo engendra el sentido»; *ibid.*, p. 28.

3.3.2.5. *Eviternidad lúdica vs. temporalidad histórica*

En uno de nuestros apartados discurrimos acerca de la aprehensión moderna del hombre como un individuo enfermo de civilización que, perdido y extrañado de sí mismo (esto es, desplazado fuera del centro de su ser esencial), permanece enredado en la maraña de determinaciones enajenantes que para su mal urden la necesidad y el interés¹¹⁷. Opuestamente a la función ancilar de las actividades humanas que desposeen al hombre de lo que precisamente constituye su más intrínseca humanidad, los métodos experimentales de la Vanguardia y el Surrealismo perfilan una moral lúdica que pone el acento sobre la creatividad como salvaguarda de la libertad, constantemente amenazada por el *utilitarismo* y la *necesidad*¹¹⁸. Frente a éstos, el juego se define por ser una actividad *gratuita* (no útil, improductiva), *inorientada* (toda vez que su intención no está dirigida hacia un fin trascendente), *pática* (al privilegiar la dimensión emocional sobre cualquier otra), *exuberante* (pues se manifiesta como una plenitud de fuerzas), *espontánea* (no sometida al hábito) y netamente *creativa* (ya que se basa en la facultad de establecer relaciones —generalmente desapercibidas— entre distintos elementos y de organizarlos en conjuntos novedosos)¹¹⁹. Por tanto, lejos de la imagen decadente del hombre servil y envilecido de las sociedades occidentales, la figura soberana del poeta será objeto de una regresión lúdica a los estratos primitivos de la mente infantil en que el sujeto se entregaba a una actividad pura, espontánea y autosuficiente, actividad cuya finalidad inmanente, al margen de dichas

¹¹⁷ Vid. *supra* «2.2.10. Proceso abierto contra la civilización: locura, primitivismo e infancia».

¹¹⁸ En modo alguno pretendemos aquí dar cuenta de la complejidad sociológica de estos fenómenos, que sin duda exigirían reflexiones mucho más amplias y detenidas. Si bien, como primera aproximación, diremos que la «necesidad» es una sensación que dirige linealmente toda actividad a la satisfacción de carencias orgánicas o materiales (no hablamos aquí de otras necesidades superiores, sean intelectuales o espirituales, en las que el fin es inmanente a la actividad en sí: como en el juego o en la creación estética). Por su parte, el «utilitarismo», una de las principales formas de esterilidad espiritual imbuidas por el sistema capitalista en su desarrollo industrial y postindustrial, consiste en la subordinación de toda actividad a un fin útil, a menudo redituable o lucrativo, que fomenta la adquisición de «hábitos» alienantes y deshumanizadores (conductas aprendidas y automatizadas que mecanizan la vida laboral, social y afectiva), como ilustra la incorporación al ámbito del trabajo de técnicas de organización y explotación que la burguesía presenta bajo la máscara de la eficacia y la productividad (verbigracia, el trabajo en cadena, citado anteriormente a propósito de la proximidad de Breton al pensamiento de Fourier; vid. *supra* «2.2.7.2. Imagen como cortocircuito»). Consecuencia de la superproducción que supuso la implantación de los sistemas tayloristas de producción, el «consumismo», fenómeno de la era postindustrial, se define como un nuevo hedonismo basado en la compra y acumulación de bienes o servicios no esenciales, pero sentidos como «necesarios».

¹¹⁹ Buytendijk hizo hincapié en la mayoría de estas propiedades en un ensayo publicado por la madrileña Revista de Occidente a mediados de los años treinta; vid. F. J. J. Buytendijk: *El juego y su significado. El juego en los hombres y en los animales como manifestación de impulsos vitales* (Madrid: Revista de Occidente, 1935).

determinaciones, establecía las condiciones de su propia legalidad. Por esta razón, se ha situado el juego *más allá de lo serio*, a saber:

en aquel recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa. Para comprender la poesía hay que ser capaz de aninarse el alma, de investirse el alma del niño como una camisa mágica [...]. Nada hay que esté tan cerca del puro concepto de juego como esa esencia primitiva de la poesía¹²⁰.

Esta oposición esencial entre las actividades de la praxis y las recreaciones lúdicas fue nítidamente expresada por Novalis en boca de uno de los personajes del *Enrique de Ofterdingen*: «El espíritu del hombre busca descanso y variación, y en qué lugar puede encontrarlos de un modo más noble y más bello que en el libre juego [percíbase la reminiscencia kantiana] y en las obras de una facultad tan elevada como es su espíritu creador»¹²¹. Con el Romanticismo nace la concepción del arte como un juego cuya razón de ser sólo puede excogitarse con relación a sus propias determinaciones, sin el concurso de las motivaciones extraestéticas que rigen el encadenamiento causal. Experiencia lúdica y experiencia artística se funden así en un misticismo de nuevo cuño, donde el principio de identidad y el principio de contradicción son subvertidos mágicamente a la vez que queda en suspenso el principio de realidad¹²².

¹²⁰ J. Huizinga: *op. cit.*, pp. 144.

¹²¹ Novalis: *Enrique de Ofterdingen*, p. 101. Es preciso matizar que la idea de esta adecuación del arte a la búsqueda de «descanso» de la mente podría incurrir en cierto hedonismo que le impediría desligarse completamente de la praxis, a no ser que «descanso» (*Erholung* en el original) se refiera aquí —siguiendo a Schelling— al apaciguamiento del artista, es decir, a su satisfacción infinita (*Befriedigung*) una vez resuelta la contradicción también infinita de que nace toda actividad propiamente creadora; cfr. Fr. Schelling: *Sistema del idealismo trascendental*, p. 420. Para una crítica neoidealista del hedonismo bajo la categoría de «lo agradable» en el arte; vid. B. Croce: *Estética...*, p. 168. A este respecto, es importante tener presente la distinción kantiana entre *Lust* (placer en el juicio) y *Genüsse* (placer sensible), la cual está a su vez en la base de la distinción entre arte agradable y arte bello. Kant llamaba *artes agradables* (*Angenehme Künste*) a aquéllas cuyo fin es el goce o deleite (*Genüsse*), mientras que, por el contrario, el *arte bello* (*schöne Kunst*) «es un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin, y, aunque sin fin [luego posee una finalidad sin fin], fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social»; este arte responde, pues, a un *placer* (*Lust*) que no procede del goce (*Genüsse*) «nacido de la mera sensación, sino de la reflexión, y así, el arte estético, como arte bello, es de tal índole, que tiene por medida el Juicio reflexionante y no la sensación de los sentidos» (siendo este juicio reflexionante del arte —o juicio estético— el libre juego de las facultades y la imaginación); I. Kant: § 44, *Crítica del juicio*, pp. 231-232. Sobre la noción de juego en las meditaciones poéticas de Novalis, vid. Viorica Nişcov: «Das Spiel in der poetologischen Meditation bei Novalis», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, nº 49, 1975, pp. 662-679.

¹²² El poeta y escritor romántico alemán Achim von Arnim, autor, entre otras obras, de *Isabel de Egipto* (1812), fue uno de los que más claramente y de modo más enérgico sostuvo que el arte es un juego cuya verdadera transcendencia escapa al que lo practica, esto es, al artista; vid. A. Marí (ed.): *El entusiasmo y la quietud...*, p. 215. Precisamente, encontramos en la figura de Arnim a uno de los principales y más adelantados precursores del Surrealismo, pues también para él la poesía es un juego que se justifica en el puro placer de sí mismo, pero dotado de una eficacia transformadora cuyo alcance se nos escapa. Sobre este autor, nos dice Béguin: «Arnim no trató de imitar servilmente el paso fugaz de las fulguraciones interiores,

La conciencia romántica es *conciencia inquieta* por el martirio de la contradicción que una cultura restrictiva habría impuesto a través de una serie de escisiones esenciales. Desde este enfoque, la clave de la visión romántica del arte como juego gravita en torno a cuestiones filosóficas de primer orden: la *reconciliación* de la humanidad con la naturaleza, la *restitución* del ser mediante la reunión de sus dispersos fragmentos y el culminante anhelo de *totalización* de la existencia. Juego es toda aquella actividad que nos redime de lo serio entendido desde el punto de vista de la normalidad cultural. Y dado que la infancia es la etapa de la vida más cercana a nuestro origen, la figura del niño se alza en modelo de inspiración para los artistas modernos. Idénticamente a como hace el niño cuando juega, el poeta transforma la realidad en el seno del arte mediante operaciones mágicas, conducentes en mayor medida a la imagen nueva y emancipadora¹²³. Así pues, si C. E. de Ory atribuía una importancia radical a todo juego «en su sentido de acto mágico» (20 de septiembre de 1970), era en la medida en que el poeta sabe mantenerse —citando a Rilke— «en ese espacio intermedio entre el mundo y el juguete,/ en un lugar que desde el principio/ había sido fundado para un *proceso puro*»¹²⁴. Dicho espacio intermedio lo constituye el poema, si nos atenemos a lo dicho por Valéry en uno de sus luminosos fragmentos sobre el arte poética:

Un poema debe ser una fiesta del Intelecto. No puede ser otra cosa. Fiesta: es un juego, pero solemne; imagen de lo que no somos, del estado en el que los esfuerzos sólo son ritmados, redimidos.

imposibles ya de coordinar. Se esforzó por dar la impresión de ese fenómeno, abandonándose él mismo a un automatismo propio del escritor: al juego de las sílabas, a los ecos por los cuales las palabras se llaman una a otra y se reúnen sin trabazón lógica; después de alguna práctica, ese automatismo verbal se presta admirablemente para el conjuro mágico con que se evocan los espectros del inconsciente [...] Por medio de una verdadera “escritura automática”, que él es por cierto el primero que empleó para arrancar su secreto a la vida inconsciente, Arnim llegará a una expresión liberada, hasta donde es posible, de la sujeción al pensamiento vigilado»; A. Béguin: *El alma romántica*..., p. 310. La llamada que Arnim hizo al poeta sagrado y visionario en *Los custodios de la corona* (1817) se adelantaba varias décadas a la fórmula rimbaudiana que los surrealistas asumieron como uno de sus más importantes faros: «Nennen wir die heiligen Dichter auch Seher»; A. von Arnim: *Die Kronenwächter*, p. 14. A él alude Breton en un texto de 1933 a propósito de la edición francesa de los *Contes bizarres* traducidos por Théophile Gautier (1811-1872) en 1856: «L’ambition d’être voyants, de se faire VOYANTS, n’a pas, pour animer les poètes, attendu d’être formulée par Rimbaud, mais Arnim, dès 1817, proclamait l’identité des deux termes : “Nennen wir die heiligen Dichter auch Seher” — est peut-être le premier à l’avoir réalisée intégralement. Pour l’un de ces poètes come pour l’autre, découvrir dans la représentation le mécanisme des opérations de l’imagination et faire dépendre uniquement celle-là de celle-ci n’a, bien entendu, de sens qu’à la condition que le Moi lui-même soit soumis au même régime que l’Objet, qu’une réserve formelle vienne ébranler le “Je Suis”»; A. Breton: «Introduction aux “Contes bizarres” d’Achim d’Arnim» (1933), *Point du jour*, p. 134.

¹²³ Con Gadamer, «la llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad»; vid. H.-G. Gadamer: «El juego como hilo conductor de la explicación ontológica», *Verdad y método*, p. 157.

¹²⁴ (El énfasis es nuestro.) R. M. Rilke: «Cuarta elegía», *Las elegías del Duino*, p. 93. En este espacio intermedio, donde se ha anulado el principio de identidad, todo objeto puede ser cualquier otro, pues «Ninguna cosa es ella misma»; *ibid.*, p. 91.

Celebramos algo al cumplirlo o al representarlo en su más puro y hermoso estado. [...] Terminada la fiesta, no debe quedar nada. Cenizas, guirnaldas pisoteadas¹²⁵.

De acuerdo con esta tradición, Ory se apresuró a exponer en la introducción a *Energeia*: «La poesía por sí misma ha de considerarse como juego de niño con el mundo. Por eso es también hechizo, *fascinum*»¹²⁶. ¿Pero en qué consiste esta poética capacidad de exaltación sino en su carácter gratuito y desinteresado? Tal como advertía Robert de Souza:

El carácter primordial del mundo, lo que hace el poema, es su gratuidad. Su razón de ser es la de no tenerla. Las poéticas religiosas o sociales de los hombres impiden al hombre comprenderlo o, más bien, aceptarlo. No sólo se entrecuchan, se hieren y aniquilan al correr hacia [...] el punto fijo de un fin, sino que al querer incorporar a su juego la entera poética del mundo y su misterio, su infinito sin meta, pierden con el sentido del desinterés el secreto de su valor que es más que servirmos, pues es extasiarnos¹²⁷.

Siguiendo a Marchán Fiz, este *desinterés estético* como categoría fundamental del arte moderno se gestó en las ideas de Shaftesbury sobre la contemplación estética y en el empirismo anglosajón (Fr. Hutcheson, Edmund Burke [1729-1797] o Archibald Alison [1757-1839]), línea que «desbroza la conducta estética de impurezas morales, religiosas, utilitarias, instrumentales, cognoscitivas y le asigna un carácter irreductible a otros comportamientos, que será reasumido por la Ilustración alemana»¹²⁸. Es evidente que de aquí pasará a los pensadores post-ilustrados, idealistas y jóvenes románticos del círculo de Jena para luego extenderse por toda Europa a través de los simbolistas y llegando hasta las vanguardias históricas.

Ahora bien, para los adeptos a las estéticas de lo serio, sobrios partidarios de un arte *fundado* (esto es, centrado en contenidos ajenos a lo propiamente estético), la idea de

¹²⁵ P. Valéry: *Cuadernos (1894-1945)*, p. 391.

¹²⁶ C. E. de Ory: introducción a *Energeia*, p. 17. Sobre el concepto heraclíteo del *Aiôn* que subyace en esta cita de Ory, *vid. infra* «3.3.2.6. Nietzsche y Heidegger a propósito del *Aiôn* heracliteano».

¹²⁷ R. de Souza: «La poesía, la poética, el poeta», *op. cit.*, p. 153.

¹²⁸ S. Marchán Fiz: «El desinterés estético y el “análisis de las riquezas”», *La estética en la cultura moderna...*, p. 46. «La belleza queda separada con nitidez de la utilidad o la posesión. La recepción estética se abre atentamente a todas las impresiones que suscitan los objetos contemplados, se identifica con esa actitud vacante, de abandono, de dejarse mecer en la inmediatez de los estímulos sensibles»; *ibid.*, p. 45. *Cfr.* Shaftesbury: *Characteristics of men, manners, opinions, times* (Cambridge / New York, etc.: Cambridge University Press, 1999), especialmente, pp. 318 *et seq.* Asimismo, *vid.* Fr. Hutcheson: *An inquiry concerning beauty, order, harmony, design* (La Haya: M. Nijhoff, 1973); E. Burke: *Indagación filosófica...*; y Archibald Alison: *Essays on the nature and principles of taste* (1790), vol. I (Edinburgo, 1815), pp. 10-11, 19, 95-100. *Ap.* S. Marchán Fiz: *op. cit.*, nota 38, p. 328.

la poesía como juego resulta de lo más irritante, y de ahí que reclamen con tanta insistencia conceptos tales como «historicidad» y «temporalidad»¹²⁹. Frente a estos discursos literarios de la *praxis*, las estéticas de vanguardia conciben la poesía a imitación de un juego que posee sus propias coordenadas espacio-temporales: más allá del espacio delimitado por leyes físicas y del tiempo del devenir histórico de los fines (que es el tiempo de la injusticia y de la muerte), la acción lúdica de este proceso puro se despliega *inocentemente* (es decir, más allá de toda preocupación moral de los fines) en un espacio mágico y en un tiempo mítico¹³⁰. Inocencia equivale aquí a desinterés o, dicho de otro modo, a gratuidad: «La poesía del juego, de lo gratuito [...]. La nueva inocencia», enfatizaba una de las proposiciones del A.P.O.: merced a este desinterés el poeta recobra la buenaventuranza de su infancia¹³¹. La referencia bien pudo ser el poeta-filósofo indio Rabindranath Tagore (1861-1941), a quien Ory menciona alguna vez en su Diario y uno de cuyos hermosos poemas expresa la oposición entre el juego de los niños y el trabajo de los adultos (actividades interesadas que aparecen íntimamente ligadas a la irrupción de la conciencia del tiempo y de la muerte)¹³². Pero más evidente son las referencias a Max Jacob y al Benjamin Péret de *Le grand jeu* (1927), obra llena de sentido humorístico en la que encontramos todo tipo de juegos de palabras, disparates, desrealizaciones y encadenamientos absurdo, juegos de las metamorfosis, etc.¹³³. Esta diversidad de recursos

¹²⁹ Vid. J. M. Caballero Bonald: «La lucha contra una honda crisis en la función artística», en diario *El Espectador* (Dominical), Bogotá, 10 de julio de 1960. Hoy en día, en el contexto de la actual crisis capitalista, esta línea antilúdica, comandada por el propio Caballero Bonald y por el que quizá sea el nombre más prodigado del *stablishment* literario español, Luis García Montero, sigue inusitadamente activa conforme a las mismas premisas y a los mismos argumentos reductores (los de un realismo excluyente, empobrecedor y miserabilista), dando amparo y cobertura mediática a nuevas hornadas de poetas (muchos de ellos, expertos en el dudoso arte de la adulación interesada) que, a pesar del favor editorial e institucional de que gozan en forma de vociferadas publicaciones y prestigiados premios, no cuentan con mayor valía que su anonadante capacidad para hacer de lo pretendidamente nuevo algo inequívocamente rancio y desgastado. Vid. AA.VV.: *Poesía ante la incertidumbre: Antología (Nuevos poetas en español)* (Madrid: Visor, 2011). Remito a la espléndida reseña de Eduardo Moga: «La certeza de lo vacío», en http://dvdediciones.com/cronicas_incertidumbre_moga.html

¹³⁰ A través del juego también el Surrealismo opuso al tiempo y el espacio profanos un tiempo y un espacio sagrados. Cfr. Ph. Audoin: «Le surrealisme et le jeu», en F. Alquié (dir.): *Entretiens...*, p. 456. En palabras de Manuel Benavides, «el espacio en que el juego se desenvuelve, de manera material o ideal, es un espacio absoluto, y, por lo mismo, libre; un espacio rescatado a la servidumbre de la contigüidad, del mismo modo que el tiempo del juego es un tiempo rescatado a la servidumbre de la sucesión»; M. Benavides: *El juego del mundo*, p. 220.

¹³¹ C. E. de Ory: «Poesía abierta. Propositiones», en *Poesía (1945-1969)*, p. 317.

¹³² Dicho poema finaliza: «En las playas de los mundos infinitos se encuentran los niños. Ruge la tempestad en el cielo sin caminos, naufragan los barcos en las aguas si senderos, la muerte ha salido y los niños juegan»; vid. Rabindranath Tagore: *Gitanjali* (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2004), pp. 74-75.

¹³³ Vid. M. Jacob: «Préface» a *Le Cornet à dés*; y B. Péret: *El Gran Juego*. André Breton dirigió palabras encomiables a este último: «dispone por sí mismo cuentos y poemas en los que por vez primera estalla de verdad todo lo burlesco de la vida moderna con un espíritu desprovisto de amargura como el de las Mack Sennett Comédies»; vid. A. Breton: «Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene», en *Los pasos perdidos*, p. 148. De él dijo asimismo Salvador Dalí: «Un livre fançais qu'IL EST ENCORE

muestra una solicitud por el estilo que Ball había justificado en el siguiente propósito: «Liberarse del tiempo, liberar también el subconsciente y, de esta manera, dar al tiempo su forma más íntima» (o en términos bergsonianos, su *duración real*),¹³⁴.

La Historia, decíamos, es el tiempo de la injusticia y de la muerte, cuya irrupción marca el límite absoluto de toda seriedad y de todo juego, que se igualan en ella: lo serio (todo esfuerzo, todo grave ímpetu, toda idea elevada) deviene absurdo; el juego, en cuanto que jugado por un jugador contingente, se revela en su más patente tragicidad. Rezan unos versos del primer Vallejo:

y jugaremos con el viejo dado...
Talvez ¡oh jugador! al dar la suerte
del universo todo,
surgirán las ojerías de la Muerte,
como dos ases fúnebres de lodo.

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,
ya no podrás jugar, porque la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a fuerza de rodar a la aventura,
que no puede parar sino en un hueco,
en el hueco de inmensa sepultura¹³⁵.

Sin embargo, existe un juego superior que se alimenta de ese absurdo, de esa nada: juego creativo-destructivo en que la muerte se juguetea y el ser, en su eterno vaivén universal, permanece como lo jugado por sí solo. Si como dijimos más arriba el infinito constituye el centro del juego puramente formal, éste debe ser pensado asimismo a escala de la eternidad, no del tiempo propiamente dicho de la duración¹³⁶. Talmente la poesía reproduce a su modo aquel juego policromo y cíclico de la existencia como mimesis espiritual que se ironiza a sí misma —deja, por tanto, de ser trágica— para *eludir lo ineludible*¹³⁷. «¿Qué es lo que hace que ahora —decía Blanchot en una de sus geniales

POSIBLE DE LIRE [sic]: *Le Grand Jeu* de Benjamin Péret, le poète français le plus authentique de notre temps»; *vid.* S. Dalí: «Révue des tendances antiartistiques», en *Oui...*, p. 105.

¹³⁴ H. Ball: *op. cit.*, p. 194. Para Bergson, la *durée réelle*, únicamente aprehensible por la intuición, es el tiempo vivido por la conciencia interior, tal como el autor francés expuso en una obra de 1889; *vid. id.*: «De la multiplicité des états de consciences: l'idée de durée», *Essai sur les données immédiates de la conscience* (París: Flammarion, 2013). Unas páginas más abajo retomaremos la teoría bergsoniana del tiempo a propósito del surrealismo.

¹³⁵ C. Vallejo: «Los dados eternos», de *Los heraldos negros* (1918), en *Obra poética completa*, p. 105.

¹³⁶ *Vid.* Rafael Alvira: *Reivindicación de la voluntad* (Pamplona: Eunsa, 1988), p. 110. *Vid. infra* «3.3.2.7. Juego centrado o juego como centro».

¹³⁷ Con Karl Jaspers, lo trágico no reside tanto en el ser, sino en su evolución a través de un tiempo lineal, histórico. *Vid.* K. Jaspers: *Esencia y formas de lo trágico* (Buenos Aires: Sur, 1960).

novelas—, cada vez que me acerco a mi tumba, dé a luz un pensamiento lo bastante fuerte como para hacerme revivir? La propia burla de mi muerte»¹³⁸. Justo en ese instante en que la conciencia, elevándose por encima de sí misma, aprehende el absurdo del absurdo, el tiempo histórico queda abolido y el ser puede entonces asomarse a la eternidad. Qué lejos quedan las experiencias degradadas del juego (entendido como simple entretenimiento) y expresadas mediante locuciones del tipo «pasar el rato», «matar el tiempo», etc. Si en ellas se sale del tiempo es únicamente para *rectificarlo*, es decir, para confirmar el dominio de la linealidad sobre la elipsis perfecta del juego en su eternidad cíclica.

Como bien intuiera Francisco Umbral, «la abolición del tiempo es ante todo una abolición de la muerte, y la vanguardia necesita esto para alimentar su optimismo»¹³⁹. No en vano, la irracionalidad lúdica que impregna el Futurismo adquiere una intención *domesticadora* de la muerte, tal como vemos en el «Manifiesto técnico de la literatura futurista» (1912)¹⁴⁰. Sirva también como ejemplo este fragmento de Francis Picabia incluido en uno de los manifiestos dadaístas de 1920:

¿Qué hacéis aquí unos junto a otros como ostras serias —pues sois serios,
¿verdad?
Serios, serios, serios hasta la muerte.
La muerte es una cosa seria, ¿no?
Se muere como héroe o como idiota lo que es la misma cosa.
La única palabra que no es efímera es la palabra muerte. Vosotros amáis
la muerte para los demás.
[...] sois serios, oléis peor que la mierda de vaca.
DADÁ no huele a nada, no es nada, nada, nada¹⁴¹.

Del mismo modo, escribía Tzara en 1922: «siempre os dejaréis fácilmente arrastrar para hacer seria la vida. Nunca comprenderéis que la vida es un juego de palabras»¹⁴². Tampoco sería una excepción en este punto la vanguardia hispánica, en una de cuyas obras cumbre asistimos al descenso trágico de Altazor sobre la «tumba abierta con todos sus imanes», metáfora simbólica del tiempo histórico. El juego, en este sentido, hace las veces

¹³⁸ M. Blanchot: *La sentencia de muerte* (Valencia: Pre-Textos, 2002), p. 54. Respecto al sentido de lo trágico en Jaspers, Aullón de Haro comenta que lo humorístico «radica en el tiempo interior del sujeto que se asoma al mundo para confundirlo consigo»; P. Aullón de Haro: «El humor en la poesía...», en H. den Boer & F. Sierra (eds.): *El humor en España*, p. 226.

¹³⁹ Fco. Umbral: *Ramón y las vanguardias*, p. 72. Sobre la idea de muerte como motor del humor ramonista, *vid. supra* «3.1.5.2. El humorismo en don Ramón».

¹⁴⁰ «Nosotros [liberaremos al hombre] de la idea de la muerte, y por consiguiente de la muerte misma, suprema definición de la inteligencia lógica»; F. T. Marinetti: «Manifiesto técnico de la literatura futurista», *Manifiestos...*, p. 166.

¹⁴¹ F. Picabia: «Manifiesto Canibal Dadá en la oscuridad», en X. González Gómez: *Manifiestos...*, p. 86.

¹⁴² T. Tzara: «Conferencia sobre Dadá», en X. González Gómez: *op. cit.*, p. 88.

de paracaídas mágico con que salvar un destino profético: «Jugamos fuera del tiempo»¹⁴³. Salvando las aparentes contradicciones que implica afirmar la ahistoricidad del acto poético, el mexicano Octavio Paz cerraba su ensayo *El arco y la lira* (1956) con esta ideacolofón:

Toda creación poética es histórica; todo poema es apetito por negar la sucesión y fundar un reino perdurable. [...] El hombre es imagen porque se trasciende. Quizá conciencia histórica y necesidad de trascender la historia no sean sino los nombres que ahora damos a este antiguo y perpetuo desgarramiento del ser, siempre separado de sí, siempre en busca de sí¹⁴⁴.

La obra poética —parafraseando a Hegel— se inserta en el devenir histórico del espíritu que se hace objeto a sí mismo en el proceso absoluto de la conciencia que remite a su propio ser. Tal obra poética se entiende como un producto del espíritu en la encrucijada del tiempo. Por aquí emerge el existencialismo heideggeriano del ser-ahí contingente (*Dasein*) —que es el ser del hombre— como un ser-para-la-muerte (*Seim zum Tode*), en tanto que la muerte (el no-ser) supone el horizonte biológico u ontológico de la posibilidad necesaria —valga la paradoja— del *Dasein*¹⁴⁵. Tal como escribió Antonio Machado en su *Juan de Mairena* a propósito de Heidegger, con tono grave a la vez que irónico: «A todo despertar —decía mi maestro— se adelanta una mosquita negra cuyo zumbido no todos son capaces de oír distintamente, pero que todos de algún modo perciben. De esa pinta diminuta y sombría, surge el globo total, la irisada pompa de jabón de nuestra conciencia»¹⁴⁶. Ciertamente, el hombre que se encuentra a sí mismo es aquel que se ha vuelto hacia la muerte. Ahora bien, el impulso esencial de toda creación poética, aun nacida del *fugit irreparabile tempus* (Horacio), tiende a sacarnos fuera del tiempo individual que remite a nuestra muerte, sin que debamos olvidar por ello la profunda tragedia de nuestra existencia, so riesgo de caer en aquello que el propio Heidegger llamó «existencia inauténtica». Talmente escribía el padre del Postismo en uno de sus poemas:

¹⁴³ V. Huidobro: «Canto V», *Altazor*, p. 118. Sobre esta obra, véase lo indicado en *supra* «3.2.4. Alegría y risa en el Postismo».

¹⁴⁴ O. Paz: *El arco y la lira*, p. 284. En mi opinión, se percibe un acento hegeliano apenas sustituimos la palabra *ser* por *espíritu*: «La evolución, que es en sí un sosegado producirse —puesto que consiste en permanecer a la vez en sí e igual a sí en la exteriorización— es, en el espíritu, una dura e infinita lucha contra sí mismo. Lo que el espíritu quiere es alcanzar su propio concepto; pero el espíritu mismo se lo encubre, orgulloso y rebosante de satisfacción, en este alejamiento de sí mismo»; G. W. Fr. Hegel: *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal. Introducción general* (Valencia: Universitat de València, 1992), p. 106.

¹⁴⁵ Vid. M. Heidegger: ««La posibilidad del estar-entero del Dasein y el estar vuelto hacia la muerte»», *Ser y tiempo*, pp. 257-286.

¹⁴⁶ A. Machado: *Juan de Mairena*, vol. II, p. 93. Vid. *ibid.*, pp. 87-99. Quizá los postistas conocieron las reflexiones filosóficas y poéticas del genial heterónimo de Machado, editadas en libro por la prestigiosa Espasa-Calpe en 1936.

Sólo la Muerte última lo será todo.
Hasta Ella, no habrá otra muerte;
y cuando llegue, nadie estará en pie para verla.
Mientras tanto...¹⁴⁷

Qué sino jugar, «entregarse al completo abandono de las cosas de la Creación./ Porque esta Creación anda libre y desmandada, únicamente controlada por la mano del Azar»¹⁴⁸. De ello se infiere que el entusiasmo del juego poético permite no sólo soportar la angustia (*Angst*) generada por la constante presencia de la muerte como horizonte trágico del devenir histórico, sino también eludir una existencia mediocre, vacía, alienada, en definitiva, inauténtica (la existencia degradada de «un tal cualquiera» —*das Man*— por el que el hombre se pierde a sí mismo), no de otro modo que mediante la conquista de la libertad en ese estar vuelto hacia la muerte¹⁴⁹. Dicho entusiasmo poético remite, pues, a la intensidad de la emoción alumbrada estéticamente, según la línea del arte dionisiaco que subyace a las poéticas vanguardistas de la imagen experimental, incluido el Postismo¹⁵⁰. A juicio de Valeriano Bozal, «[la] intensidad de la emoción detiene el fluir temporal, produce el éxtasis, y el entusiasmo que el éxtasis conlleva»¹⁵¹. Desde este punto de vista puede entonces interpretarse aquella virtud que Ory demandaba en 1953: «¡Intensidad! ¡Intensidad es lo que pido para mí! Intensidad para ser yo mismo con todos mis conflictos.

¹⁴⁷ E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 174.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 178.

¹⁴⁹ Cfr. C. E. de Ory: «Elogio de la neurosis o felicidad y metafísica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 179, Madrid, noviembre de 1964. Jaume Pont ha apuntado que el existencialismo de Heidegger fundamenta uno de los conceptos básicos de la poesía carloedmundiana a partir del conflicto *hombre / sociedad* (que a mi modo de ver es un reflejo del anhelo romántico de libertad): la neurosis de la infelicidad; vid. J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 274. «Las características del proyecto existencial del modo propio de estar vuelto hacia la muerte —decía Heidegger— pueden resumirse de la siguiente manera: *el adelantarse le revela al Dasein su pérdida en el “uno mismo” y lo conduce ante la posibilidad de ser sí mismo sin el apoyo primario de la solicitud ocupada, y de serlo en una libertad apasionada, libre de las ilusiones del uno, libertad fáctica, cierta de sí misma y acosada por la angustia: la libertad para la muerte*» (*sic*); M. Heidegger: *op. cit.*, p. 285. Para certificar la presencia de la filosofía de Heidegger en el pensamiento poético de Ory, encontramos en su Diario un fragmento revelador con fecha de enero de 1951: «En casa de Darío Suro a las ocho. Tomamos cerveza y en seguida iniciamos juntos el estudio de Heidegger. Darío lee un trabajo de Heidegger sobre el origen de la obra de arte. Gozamos enormemente con esto. Considero a Heidegger un sinfonista de la fenomenología»; C. E. de Ory: *Diario*, vol. I, p. 171. También lo cita en *id.*: *Los aerolitos*, p. 31.

¹⁵⁰ Vid *supra* «2.2.7.2. Imagen como cortocircuito» y «3.2.5. Poesía y entusiasmo». Recordando de nuevo a Baudelaire, la ebriedad abre una falla en el espacio-tiempo por la que el entusiasta puede escapar: «Para no sentir la horrible carga del Tiempo» hay que «estar siempre borracho»; Ch. Baudelaire: «Emborrachaos», *El esplín de París*, p. 124. Esta capacidad para eludir el peso temporal es también una característica propia del juego: «El gozo, inseparablemente vinculado al juego, no sólo se trasmite en tensión sino, también, en elevación. Los dos polos del estado de ánimo propio del juego son el abandono y el éxtasis»; J. Huizinga: *op. cit.*, p. 35. Entusiasmo lúdico y entusiasmo estético son, pues, ampliamente compatibles, tal como venimos viendo.

¹⁵¹ V. Bozal: *op. cit.*, p. 48.

Para ser enfermo mental y feliz... Para ser absurdo y para ser vidente... [...] ¡Intensidad para continuar mi drama, mis deseos ardientes, mi angustia y mi soledad! ¡Intensidad en la tragedia total!»¹⁵². Dotadas de esta misma intensidad, las imágenes órficas e irracionales simbolizan la rebelión contra el tiempo, o lo que es lo mismo, «el desesperado esfuerzo por detener el fluir del tiempo», según apuntara Marcuse en su célebre *Eros y civilización* (leído por Ory a raíz de los acontecimientos de mayo del 68):

Si el «estado estético» va a ser realmente el estado de la libertad, debe, por último, derrotar al curso destructivo del tiempo. Éste es el único signo de una civilización no represiva. Así, Schiller atribuye al impulso liberador del juego la función de «abolir al tiempo en el tiempo», de reconciliar al ser con el llegar a ser, al cambio con la identidad. Con esta tarea culmina el proceso de la humanidad hacia una forma superior de cultura

[...] Los símbolos órficos se centran en el dios cantante que vive para derrotar a la muerte y liberar a la naturaleza, así que la materia constreñida y constreñidora libera formas, bellas y llenas de sentido del juego, de las cosas animadas e inanimadas¹⁵³.

Según vimos a propósito de las *Cartas* de Schiller, el impulso de juego lleva a «suspender el tiempo *en el tiempo*, a juntar el devenir con el ser absoluto y la variación con la identidad»¹⁵⁴. Dicha suspensión del tiempo marca también el instante de la experiencia estética, donde entran en juego las facultades superiores del hombre y cuyo carácter de *simultaneidad* y *totalidad* «se instaura como lo divino en el hombre (el instante estético como presente absoluto, como completud del tiempo) y que se constituye como tendencia, acercamiento a la divinidad [...], con lo que la obra de arte aparecería como pura potencialidad»¹⁵⁵. De este modo se gestaba en el Romanticismo la idea grandiosa según la cual «la suspensión del tiempo es la marca de lo sublime»¹⁵⁶. La muerte equivale entonces a esa no-muerte que es también no-vida: el hastío. Con éste comienza el tiempo de la finitud como ausencia de deseo y como disgusto. La existencia original —decía Novalis— es placer (*Lust*); el tiempo, fastidio (*Unlust*). Ello explica que todo placer sea tan breve y que todo fastidio sea tan largo: «El fastidio es finito como el tiempo. Todo lo finito

¹⁵² C. E. de Ory: *Diario*, vol. I, p. 254.

¹⁵³ H. Marcuse: *Eros y civilización*, p. 180 y 182. «Unas letras antes de dormirme o más bien de ponerme a leer Marcuse (*Eros et Civilisation*)», escribía Ory en carta fechada el 5 de septiembre de 1968; *ap.* José Romera Castillo: «Jirones autobiográficos y literarios de Carlos Edmundo de Ory. Epistolario a Ginés Liébana», en *Scripta Philologica*, III (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992), pp. 451.

¹⁵⁴ Fr. Schiller: *La educación estética*..., p. 74.

¹⁵⁵ D. Hernández Sánchez: *La ironía estética*..., p. 28.

¹⁵⁶ V. Bozal: *Necesidad de la ironía*, p. 48. Sobre la idea de un presente pleno, puro y absoluto (en cierto modo, místico) más allá del continuo del tiempo hegemónico de la historia, véase lo apuntado hacia el final del apartado *supra* «1.3. Hegel y la ironía romántica».

procede del fastidio»¹⁵⁷. Pero a éste no debe oponerle el poeta un placer relativo, sino el *placer absoluto*, el cual es eterno y está fuera de todo tiempo:

[B.] Lo finito es finito. ¿Qué queda? El placer absoluto, la eternidad, la vida incondicionada. ¿Y qué deberemos hacer en el tiempo cuya finalidad es la *autoconciencia* de lo infinito? ¡En el supuesto de que [no sea] la falta de finalidad lo que caracteriza la ilusión!

[A.] La transformación del fastidio en placer y con ello del tiempo en eternidad mediante la separación arbitraria y la elevación del espíritu, de la conciencia de la ilusión en tanto que tal.

B. Sí, estimado amigo, [...] de nosotros depende contemplar la vida como un engaño hermoso y genial, como un magnífico espectáculo, y [...] ya aquí podemos encontrarnos espiritualmente en el placer absoluto y en la eternidad, y [...] justamente la vieja queja de que todo es efímero puede y debe llegar a ser el más feliz de todos los pensamientos¹⁵⁸.

De este modo la ironía romántica se revela como la conciencia de la vida en cuanto que ilusión temporal. El arte y el juego constituyen dos formas superiores de cultivar esta ilusión como objeto de un placer absoluto, situado fuera del tiempo. ¿No es precisamente ésta una de las principales funciones del arte romántico, a saber, trascender el tiempo de la duración histórica y estimular la intuición de la eternidad que late en nosotros a partir de la experiencia totalizadora de la emoción estética en cuanto que puro acontecer? La poesía, por tanto, se consagra al juego en la medida en que toda *poeticidad* redime el tiempo por la emoción, opuestamente a esa primera fuente de la *proseidad* del mundo que es el tiempo en que «el corazón se desengaña y el mundo se desencanta»¹⁵⁹.

Esta idea del juego estético como tiempo redimido fue interiorizada por André Breton, según se infiere de las palabras con que evocaría al joven teniente Thomas Glahn, protagonista de *Pan* (1894), novela del por entonces celeberrimo escritor noruego Knut Hamsun (1859-1952), denostado más tarde por su decidido apoyo al régimen nazi durante la II Guerra Mundial. A propósito de la encuesta «Pourquoi écrivez-vous?» que la revista *Littérature* realizó a diversos autores entre 1919 (año de su fundación) y 1920 (en que Hamsun fue distinguido con el Premio Nobel de Literatura), confesaba Breton: «“Escribo, decía Glahn, para abreviar el tiempo”. Es la única que puedo suscribir todavía, con la sola reserva de que creo también escribir para alargar el tiempo. En todo caso, pretendo

¹⁵⁷ Novalis: «Diálogos», en *Estudios sobre Fichte...*, p. 266.

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ Vid. J. Cohen: *El lenguaje de la poesía*, p. 255.

intervenir en él»¹⁶⁰. Un aventajado discípulo del Surrealismo, el mexicano Octavio Paz, cantaba en un poema escrito durante su período parisino de los años cuarenta y titulado «El mismo tiempo»:

Yo no escribo para matar el tiempo
ni para revivirlo

¹⁶⁰ A. Breton: «La confesión desdeñosa» (1924), *op. cit.*, p. 11. *Vid.* «Notre enquête — Pourquoi écrivez-vous ?», en *Littérature*, nº 10, diciembre de 1919, pp. 20 *et seq.*, y nº 11, enero de 1920, pp. 21 *et seq.* En la citada novela de Hamsun, el tiempo juega un papel fundamental desde el primer párrafo. Expresiones como «pasar el rato», «entretenerme» o «matar el tiempo» se asocian de forma constante a la escritura: «me pongo a anotar algunas cosas con el fin de pasar el rato y entretenerme. El tiempo se me hace muy largo, no consigo hacerlo transcurrir tan deprisa como quisiera, aunque no tengo pena alguna y mi vida es de lo más alegre»; «¿Debo escribir más? No, no. Sólo un poco para entretenerme, y porque el tiempo pasa más deprisa escribiendo»; «He escrito esto con el fin de matar el tiempo». *Vid.* Knut Hamsun: *Pan* (Barcelona: Anagrama, 2013), pp. 7, 18, 138, respectivamente. Existe entonces para Glahn un contraste entre dos tiempos: el tiempo cósmico de la percepción (lento, casi inmóvil) y el de la ágil conciencia interior, que parece ejercer en aquél una cierta fuerza de aceleración. Ignoro si a este respecto Breton tenía conocimiento de la metafísica *sub specie durationis* de Bergson, quien en un ensayo de 1903, más tarde integrado en *La pensée et le mouvant* (1934), dio a luz al concepto de *éternité vivante* a partir de la intuición de una duración que *se dispersa* o *se estrecha*, pero que en todo caso *se intensifica*: «la intuición de nuestra duración [...] nos pone en contacto con toda una continuidad de duraciones que debemos intentar seguir sea hacia abajo, sea hacia arriba: [...] en ambos casos nos trascendemos a nosotros mismos. En el primero, caminamos hacia una duración cada vez más dispersa [...]: en el límite sería lo puro homogéneo [...] Caminando en el otro sentido, vamos hacia una duración que se tensa, se estrecha, se intensifica cada vez más: en el límite sería la eternidad. Ya no la eternidad conceptual, que es una eternidad de muerte, sino una eternidad de vida. Eternidad viviente y por ende también moviente, donde nuestra propia duración se recobraría como las vibraciones en la luz, y que sería la concreción de toda duración como la materialidad es su dispersión. Entre estos dos límites extremos se mueve la intuición, y dicho movimiento es la metafísica misma» (el subrayado es mío); H. Bergson: «Introducción a la metafísica» (1903), *El pensamiento y lo moviente*, p. 210. A pesar de no ser una referencia explícita del autor de los manifiestos surrealistas (quizá porque su contacto con la filosofía bergsoniana fuera meramente superficial), Philippe Sabot ha establecido cierto vínculo entre ambos a propósito de una conferencia de 1911, «La intuición filosófica», más tarde publicada en el volumen antes citado; *vid.* Philippe Sabot: *Pratiques d'écriture. Pratiques de pensée (Figures du sujet chez Breton/Éluard, Bataille et Leiris)* (Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2001), pp. 39-40. Decía Bergson en dicho texto: «el espíritu que se haya vuelto hacia la duración real vivirá ya de la vida intuitiva y su conocimiento de las cosas será ya filosofía. En lugar de una discontinuidad de momentos que se reemplazarían en un tiempo infinitamente dividido, percibirá la fluidez continua del tiempo real que se derrama indivisible. En lugar de estados superficiales [...], captará un único y mismo cambio que va estirándose siempre, como en una melodía en la que todo es devenir pero donde el devenir, siendo sustancial, no tiene necesidad de soporte. Nada de estados inertes, nada de cosas muertas; solo la movilidad de la que está hecha la estabilidad de la vida. Una visión de este tipo, donde la realidad aparece como continua e indivisible, está sobre el camino que conduce a la intuición filosófica»; H. Bergson: *op. cit.*, pp. 144. «La intuición de la que hablamos —apuntaba en 1922— refiere entonces ante todo a la duración interior. Capta una sucesión que no es yuxtaposición, un crecimiento por el adentro, el prolongamiento ininterrumpido del pasado en un presente que se monta sobre el porvenir. Es la visión directa del espíritu por el espíritu. Ya nada interpuesto: nada de refracción a través del prisma una de cuyas caras es espacio y la otra, lenguaje. En lugar de estados contiguos a estados, que se convertirían en palabras yuxtapuestas a palabras, he aquí la continuidad indivisible, y por ello sustancial, del flujo de la vida interior»; *id.*: «Introducción (segunda parte)», *op. cit.*, p. 39. Recuérdese la definición del concepto bergsoniano de *durée réelle* que unas páginas más arriba hemos citado a propósito de unas palabras de Hugo Ball. Desde el punto de vista de esta duración real, la aperccepción de la duración no nos hace únicamente más tristes, sino que también puede volvernos más alegres o, en cualquier caso, más intensamente vivos: «tan pronto lo endurecido se distiende, lo adormecido se despierta, la muerte resucita en nuestra percepción galvanizada»; *id.*: «La intuición filosófica», *op. cit.*, p. 145. En todo caso, considero que el intuitivismo bergsoniano es a grandes rasgos compatible con el irracionalismo poético del surrealismo, siendo el concepto filosófico a aquél lo que a éste la imagen poética.

escribo para que me viva y me reviva
 [...]

Realidad suspendida	en el tallo del tiempo
la belleza no pesa	
	Reflejo sosegado
tiempo y belleza son lo mismo	
	luz y agua

Mirada que sostiene a la hermosura
 tiempo que se embelesa en la mirada
 mundo sin peso

	si el hombre pesa
¿no basta la hermosura?	
[...]	
Tal vez no pasa el tiempo	
pasan imágenes de tiempo	
[...]	
Dentro del tiempo hay otro tiempo	
quieto	
	sin horas ni peso ni sombra
sin pasado o futuro	
	sólo vivo ¹⁶¹

«Este poema, a pesar de sus palmarias imperfecciones —comenta el propio autor—, fue una tentativa por expresar el núcleo de lo que yo creo que es la experiencia literaria: el tiempo. La experiencia literaria no es sino uno de los modos de aparición de ese elemento extraño: el tiempo mismo que, en todos sus cambios, es el mismo tiempo¹⁶². La poesía, que con Antonio Machado es *palabra en el tiempo* pero *palabra esencial*¹⁶³, sin embargo, redime el tiempo por la belleza. ¿No funda la poesía su propia temporalidad? Pues si la poesía es un arte primordialmente temporal, ¿cómo es posible que suceda en el tiempo algo que suprima el tiempo y, pese a todo, despierte la conciencia a la temporalidad no de otro modo que vivificando la existencia? Se trata de una contradicción en sí misma a la que Novalis trató de responder a su modo. De igual manera que la acción libre proclama

¹⁶¹ O. Paz: "El mismo tiempo", recogido en el texto «Escribir y decir (Conversación en la Universidad)», en *Revista de la Universidad de México*, vol. 36, nº 1, mayo de 1981, p. 7.

¹⁶² *Id.*

¹⁶³ A. Machado: «De mi cartera», *Nuevas canciones (1917-1930)*, en *Poesías completas*, p. 322. Influido por Bergson, en una carta a Gerardo Diego para la célebre antología de 1932 argumentaba Machado que, frente a la acronicidad del pensamiento lógico, que hace como si el tiempo no existiera, las ideas poéticas son «directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir [...] El poeta profesa más o menos conscientemente una metafísica existencialista en la cual el tiempo alcanza un valor absoluto»; ap. José María Pozuelo Yvancos: «¿Enunciación lírica?», en F. Cabo Aseguinolaza & G. Gullón (eds.): *Teoría del poema...*, p. 44. *Vid. ibid.*, pp. 41-46.

el triunfo del yo infinito sobre el finito a través de la aniquilación del no-yo mas nunca en relación con la existencia sensible, así sucede que el tiempo (*Zeit*) no puede cesar nunca: «No podemos dejar de pensar el tiempo, pues el tiempo es precisamente la condición del ser pensante. El tiempo sólo cesa cuando cesa el pensar. Pensar fuera del tiempo es absurdo [*Denken außer der Zeit ist ein Unding*]»¹⁶⁴. El tiempo, en su misma esencia paradójica, constituye, pues, la razón de ser de la ironía, esta la cual reconoce y desmiente a la vez las condiciones de la temporalidad¹⁶⁵.

En relación con el último aserto de Novalis, ¿acaso trató el Surrealismo de abolir el pensamiento y, con él, toda temporalidad? Ajustándonos al manifiesto de 1924, el Surrealismo se postuló como un medio para *expresar [...] el funcionamiento real del pensamiento*. Luego Breton afirmaba implícitamente la existencia de un funcionamiento «irreal», falaz o sólo aparente del pensamiento al que se contrapondría este supuesto funcionamiento «real»; o sea, la oposición entre un pensar infra-real, heredero de los hábitos lógico-racionalistas y de las convenciones vulgares, y un pensar *sobre-real*, desdeñoso del anterior y que, a fin de propiciar la superación espiritual del ser humano, emerge de sus contradicciones (por ello mismo, un pensar *trascendental*). Para Novalis, el filosofar (esto es, el interrogarse a propósito del fundamento de todo conocimiento) ha de alzarse como *un modo peculiar de pensar* en el que, según leemos, la ironía ejerce una función radicalmente importante, entendida como aquel momento en que, a partir de la franca renuncia del sujeto a pensar un fundamento absoluto que no puede conocer más que negativamente (es decir, haciendo abstracción de él), surge en dicho sujeto la *actividad libre e infinita* por la que lo absoluto se realiza como *eterna falta*: «De este modo la eternidad se realiza mediante el tiempo a pesar de que el tiempo contradiga a la eternidad. / El yo sólo deviene eficaz y determinado para sí en lo *opuesto*»¹⁶⁶. Según decía el propio Novalis, el *tiempo* «es la condición de toda síntesis», y cuanto se encuentra fuera de él «sólo puede actuar o ser visible en el tiempo»¹⁶⁷. Es más, sólo desde el tiempo accedemos, sin hollarla, a la eternidad que late en nosotros. ¿Cómo? A través de una intuición trascendental, situada más allá de la intuición sensible cuya condición interior es el tiempo¹⁶⁸. Enlazando con la octava de las *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* (1795), de Schelling, leídas por Novalis a finales de junio de 1797 (y que también citamos anteriormente), resulta que

¹⁶⁴ Novalis: *Novalis Werke* (Múnich: C. H. Beck, 2001), p. 312. Ap. A. Martín Navarro: *La nostalgia del pensar...*, p. 100. Cfr. «Temporalidad y condicionalidad del yo», *ibid.*, p. 87-91.

¹⁶⁵ Vid. M. Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, p. 311. Ap. A. Martín Navarro: *op. cit.*, p. 136.

¹⁶⁶ Novalis: *Estudios sobre Fichte...*, pp. 172-173.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 77 y 190, respectivamente.

¹⁶⁸ Cfr. *ibid.*, p. 39.

en ese superior órgano de la filosofía trascendental que es la *autointuición intelectual* (*intellectuale Selbstanschauung*) «se desvanecen para nosotros el tiempo y la duración: no estamos *nosotros* en el tiempo, sino que el tiempo —o, más bien, no él, sino la pura eternidad absoluta— está *en nosotros*»¹⁶⁹. Los surrealistas emprenderán esta misión por los derroteros de la poesía y del arte, cifrando la máxima aspiración del hombre moderno en la realización estética de su superior destino: lo surreal.

A tenor de uno de los poemas carloedmundianos de 1975, el poeta postista modifica la lógica estructural del tiempo fenoménico a través del juego poético de una fenomenología temporal:

Y ayer me escribirás Lo has hecho ya
Porque también mañana hemos estado
juntos en parte alguna con espacio
El infinito es un dibujo chino

Y las arañas mismas que soñamos
en nuestras pesadillas de nocheros
no son distintas de las que veían
los babilonios en los sueños suyos

Nadie se libra de este cabestraje
cual buey de ley que mansos así somos
Flotamos en la charca del espacio
Agradecer al sueño su absoluto¹⁷⁰

Ciertamente, también el sueño se sustrae al tiempo fenoménico del devenir histórico, razón por la que los surrealistas se interesaron vivamente por él en sus investigaciones sobre lo maravilloso. Sin embargo, difícilmente el sueño interviene en el tiempo por medio de la voluntad del soñador, a diferencia de fórmulas estéticas tales como la escritura automática y el amor loco, prestadas a ese juego que el espíritu sostiene con el mundo a través de la creación artística: un juego fundado en un presente absoluto, pleno de sentido, abierto a la eternidad¹⁷¹.

A la zaga de la estética surrealista, uno de los nombres parcialmente afines al Postismo, Juan-Eduardo Cirlot, en carta dirigida a Breton allá por octubre de 1956, enfatizaba su personal tendencia a la instantaneidad y «a no conceder ningún crédito al

¹⁶⁹ Fr. W. J. von Schelling: «Octava carta», *Cartas filosóficas...*, pp. 156-161.

¹⁷⁰ C. E. de Ory: «Correspondencia», incluido en *Energeia*, p. 176.

¹⁷¹ Vid. E. Fink: *Oasis de la felicidad...*, p. 15. «Poésie et art —dice Axelos— opèrent avec des temps pleins, c'est-à-dire éliminent ou transmutent les temps morts»; K. Axelos: *Le Jeu du monde*, p. 382.

tiempo, ni a la evolución ni al cambio» (disposición que llevaba implícita la imagen cíclica del eterno retorno)¹⁷². Según el poeta catalán, la temporalidad es donadora del *estar*, pero a costa del *ser*, progresivamente deteriorado hasta su aniquilación por la ubicuidad del tiempo¹⁷³. En este sentido, Anzacot estima que el gran descubrimiento de su vida poética (a saber, el juego permutatorio) poseía la especial particularidad de sustraerse «del dominio del tiempo, convirtiéndose en el lugar donde todas las tiradas posibles de dados se producen simultáneamente, en un movimiento único»¹⁷⁴. Según ha descrito Deleuze: «Cada jugada es ella misma una serie, pero *en un tiempo más pequeño que el mínimo* de tiempo continuo pensable», del mismo modo que «el conjunto de tiradas está comprendido [...] *en un tiempo más grande que el máximo* de tiempo continuo pensable»¹⁷⁵. Por tanto, resulta más que justificada la conjunción del juego con el eterno retorno del instante, identificado por Gadamer con un «movimiento de vaivén que se repite continuamente»¹⁷⁶. No de otro modo, la poesía significaba para Cirlot *lo real absoluto* que —en palabras de Clara Janés— «revela la esencia del ser o resurrección por medio de “lo que renace eternamente”»¹⁷⁷; idea que Cirlot expresaba a través de un método esencialmente lúdico como fue la permutación, inspirada en el dodecafonismo musical y que, según el catalán, consistía básicamente en «comprenderlo (o convertirlo) todo en *componentes intercambiables*»¹⁷⁸.

A la luz de todos estos testimonios, la apertura del juego estético a un tiempo no determinado por parámetros habituales parece actualizar conceptos gestados en el pensamiento metafísico antiguo. Así, por ejemplo, el término latino *aevum*, *aevi* (del que deriva el sufijo español -evo) designaba un tiempo ilimitado, opuesto al tiempo acotado de la duración (expresado por la forma *tempus*, *temporis*). En el pensamiento medieval, caracterizado por un profundo sentido religioso, dicha oposición se superpondrá a esa otra

¹⁷² Ap. AA. VV.: *Ciudad de Ceniza...*, p. 130.

¹⁷³ J.-E. Cirlot: *Del no mundo* (Barcelona: «La Esquina», 1969), p. 4. En la línea del pensamiento cirlotiano, el Tiempo («con su grave mayúscula terrible») es lo que no deja ser al *ser*, y entonces «Heráclito resulta más verídico que Parménides (el ser es y no es) y Heidegger (la nada es un componente del ser) nos aterra *con su verdad que creemos a pesar nuestro*»; *id.*: «La ideología de William Blake», en *Papeles de Son Armadans*, n.º CXXVIII, Palma de Mallorca, noviembre de 1966, p. 174. Puede verse también en *Confidencias literarias*, p. 85.

¹⁷⁴ Vid. L. Anzacot: «Introducción» a J.-E. Cirlot: *Poesía de J. E. Cirlot «1966-1972»* (Madrid: Editora Nacional, 1974), p. 22.

¹⁷⁵ G. Deleuze: «Del juego ideal», *Lógica del sentido*, pp. 82-83.

¹⁷⁶ H.-G. Gadamer: *La actualidad de lo bello...*, p. 66; e *id.*: *Verdad y método*, p. 146. También en Nietzsche, el concepto del *eterno retorno* se funda sobre el vaivén del «juego de las contradicciones al placer de la consonancia» y viceversa; Fr. Nietzsche: 38 [12], *Fragmentos póstumos*, pp. 135-136.

¹⁷⁷ C. Janés: *Cirlot...*, p. 71.

¹⁷⁸ J.-E. Cirlot: *Del no mundo*, p. 8. Cfr. C. Janés: *op. cit.*, p. 76. Vid. *infra* «3.3.4. El enderezamiento postista y la poesía permutatoria de Cirlot».

que componen la mortalidad del cuerpo y la inmortalidad del alma: el *aevum* pasó entonces a designar un tiempo limitado en origen (esto es, dotado de un comienzo), pero ilimitado en su desarrollo (en tanto que carente de fin), paralelamente a la creencia cristiana de que el alma humana, que es inmortal, ha sido creada por Dios en la concepción del hombre. Así pues, el *aevum* remite a una dimensión intermedia entre el lapso (tiempo entre dos límites) y la eternidad¹⁷⁹.

Un contemporáneo de Tomás de Aquino, el obispo Étienne Tempier (1210-1279), concebía el *aevum* y el *tempus* como dos realidades en sí mismas, exteriores al hombre y, por tanto, objetivas con respecto a toda aprehensión: «*Quod aevum et tempus nihil sunt in re, sed solum in apprehensione: error*»¹⁸⁰. Sin duda, esta idea encajaba con la concepción del azar como fuerza externa e inasequible a la acción del hombre. Pero el pensamiento crítico moderno contradirá esta postura por cuanto, según aquél, ni el tiempo puede desligarse del sentido que el hombre le confiere, ni el azar (pese a llamarse *objetivo* en los surrealistas) puede separarse de una subjetividad aprehensora y creativa, siendo ambos — tiempo y azar— contenidos de conciencia. En cualquier caso, es importante destacar cómo en el pensamiento filosófico moderno la eviternidad constituye la escala propia del juego universal prendido por el azar, equivalente al tiempo cósmico del *Aiôn* (ligado al juego superordinado del mundo) que se opone al *krónos* de la historia humana (vinculado a la producción agrícola y al trabajo), más o menos afín a aquella otra oposición latina *aevum* / *tempus*, de modo que ambas dicotomías se alinean a partir de la oposición fundamental entre *essentia* (la realidad permanente, invariable e indeterminada —esto es, esencial y pura— del ser, presentida únicamente por la intuición) y *existentia* (realidad concreta del ente percibida a través de los sentidos en su relación con otros entes)¹⁸¹. Esta eviternidad

¹⁷⁹ Vid. Sto. Tomás de Aquino: «De la diferencia entre el evo y el tiempo», en *Suma Teológica*, I, q. 10, a. 5 (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964), pp. 445 *et seq.*

¹⁸⁰ Ap. L. F. Földényi: *Melancolía*, nota al pie de p. 341.

¹⁸¹ El término *aiôn* es un helenismo formado a partir de las partículas *aí* *ón*, a su vez del hebreo *'olam*, «lo siempre-siendo». En principio, la palabra *eón* significaba el tiempo de la vida humana; vid. Aida Míguez Barciela: «*Moîra, aiôn, khrónos* y la noción de “Zeitlichkeit” en *Sein und Zeit*. La posibilidad de un espacio hermenéutico», en *Ontology Studies*, n° 10, Universidad del País Vasco & Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, pp. 199-207. Sin embargo, ya en la antigua tradición neoplatónica de la Escuela de Alejandría y en la Gnosis del Cristianismo primitivo, el tiempo *eónico* o *arquetípico* vendría a ser aquel tiempo situado entre la eternidad (que es el tiempo del Ser) y el tiempo del devenir del ente. Según rezan unos versos del *Liber de Causis*, c. II: «*Esse autem quod est post aeternitatem/ et supra tempus est anima, quoniam est/ in horizonte aeternitatis inferius et supra tempus*»; ap. Waldo Ross: *Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana* (Barcelona: Anthropos, 1992), p. 206. En unas interesantes lecciones dictadas por Heidegger en verano de 1934, el filósofo alemán planteaba cuestiones fundamentales acerca de estas dos dimensiones temporales (la del *ser* y la del *ente*), ya presentes en su célebre obra *Sein und Zeit* (1927): «Si se entiende la historia como una parte constituyente del acontecer de los sucesos, si el ser histórico significa: estar lanzado a los quehaceres [*Umtriebe*], entonces somos ciertamente historia, en el sentido de la pertenencia a la historia.// Nosotros, sin embargo, preguntamos: nuestro ser, el que nosotros

como tiempo del eterno juego de lo existente estaba tematizada en el Yo absoluto cuya forma originaria Schelling identificó como el *puro, eterno ser*:

Es de modo absoluto, fuera de todo tiempo: la forma de su intuición intelectual es la eternidad. [...] su propia eternidad es la condición de su ser. En la medida en que el Yo es eterno, no tiene ninguna duración, porque la duración sólo es pensable [con] relación a objetos. Se habla de una eternidad de la duración (*aeviternitas*), es decir, de una existencia en todo tiempo, pero eternidad, en el sentido propio de la palabra (*aeternitas*), es ser en ningún tiempo. La pura forma originaria de la eternidad reside en el Yo¹⁸².

En tal sentido, la eternidad empírica a la que llamamos eviternidad, impensable sin el principio originario de la pura eternidad, se corresponde con el juego inmanente de fuerzas (las del Yo y las del no-Yo, puestos ambos trascendentemente por el Yo absoluto) libradas en el contexto completo del mundo a partir del juego absoluto del puro ser consigo mismo en la eternidad. Sin duda, la ironía romántica opera subjetivamente de esta manera singularísima, haciendo y deshaciendo a su antojo lo determinado según el esquema de un tiempo que no es devenir ni duración, sino puro ser (quedando resuelta la contradicción entre eternidad empírica y eternidad absoluta únicamente por la imaginación trascendental). No es difícil entrever que el sujeto estético de la ironía romántica imita al Yo en su Poder absoluto, identificándose con el *Aiôn* heraclíteo como niño regente que eternamente juega con el mundo. Dicho sujeto formal juega en el infinito vaivén de los contrarios para conjurar (he aquí la paradoja) la angustia de la contradicción, ya que esto le permite situarse por encima de los términos opuestos y aprehender la unidad de todo. Eso mismo trata de conseguir el poeta al situarse:

mismos somos, ¿se realiza como histórico o es más bien que nosotros sólo somos puramente observadores habilidosos, si el ser de nuestro ser-mismos es un acontecer, esto es, algo histórico? [...] // Nos preguntamos: ¿somos nosotros historia [*Geschichte*]? = ¿Es nuestro ser un acontecer [*Geschehen*]? Acontecer es un “devenir” [*Werden*], y “devenir” es lo contrario de “ser”. Ésta es una muy antigua certeza, tan antigua como la filosofía [...] // El ser histórico vulgar, ¿no es él más bien la pérdida de sí mismo en medio de lo histórico: la no-historia? (una forma necesaria del ser, pero no la auténtica). // ¿Hay otra forma del ser histórico? ¿Es posible y cómo puede ser entendido de otro modo la verdad sobre el ser a diferencia de la forma en que ha llegado hasta nosotros? [...] // Una revolución completa de nuestro ser es una necesidad de la historia, supuesto que somos historia. Quedará en claro que *el ser histórico es una permanente y siempre renovada decisión entre la no-historia, la distorsión de nuestro ser y la historia en que estamos*»; M. Heidegger: *Lógica: Lecciones de M. Heidegger (semestre verano 1934) en el legado de Helene Weiss*, ed. bilingüe (Madrid: Anthropos, 1991), pp. 67-70. Sobre este tema, remito al interesante trabajo de Françoise Dastur: *Heidegger y la cuestión del tiempo* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2006). Por su parte, Eugenio d’Ors se basó en la doble dimensión del tiempo eónico (entendido como categoría *metafísica* que, no obstante, presenta un desarrollo *histórico*) para instrumentalizarla de acuerdo a sus propios intereses filosóficos; *vid.* E. d’Ors: *La ciencia de la cultura*, pp. 39-40.

¹⁸² Fr. Schelling: *Del Yo como principio de la filosofía...*, p. 103.

Lejos de la histeria y de la historia
de soldados / entre sonajas sagradas
y gatos y arañas / entre trabajo y juego
entre gonisis y risa¹⁸³

3.3.2.6. Nietzsche y Heidegger a propósito del «Aiôn» heraclíteo

En su famoso aforismo 52, Heráclito (admirado por los postistas) alegoriza el *Aiôn* en la figura de un niño regente que gobierna el mundo: «*Aiôn Pais esti Paizon, petteuon; paidos he besileie*» («El [Aiôn] es un niño que juega a las tablas reales; el niño es el rey»)¹⁸⁴. Con

¹⁸³ C. E. de Ory: «Apoteosis de la esperanza», en *op. cit.*, p. 229.

¹⁸⁴ Heráclito: *Los fragmentos de Heráclito*, en J. L. Gallero & C. E. López (eds.): *Heráclito...*, p. 107. Otra interesante traducción de este fragmento es la de Günter Wohlfart, que trascribimos a continuación: «La (el juego de la) vida (o el tiempo del mundo) es un niño que juega, que juega a un juego de tablero, y de él es la realeza»; *vid.* G. Wohlfart: «Epílogo» a Fr. Nietzsche: *op. cit.*, p. 250. Chicharro se refiere al pensador griego en E. Chicharro: «¿Hasta dónde se contradice Salvador Dalí?», en *Correo Literario*, n° 1, p. 1. Por su parte, Ory escribe en su Diario: «Nuestro padre común: Heráclito el Oscuro»; C. E. de Ory: *Diario*, vol. III, p. 159. Umbral destacaba el hecho de que las vanguardias volvieron los ojos hacia Heráclito y los presocráticos; *vid.* Fco. Umbral: *op. cit.*, p. 116. Esto se confirma de manera notable en el Surrealismo; *cfr.* A. Breton: «Prolegómenos a un Tercer Manifiesto Surrealista o no», *Manifiestos...*, p. 210; *id.*: *Antología del humor negro*, p. 15; y especialmente L. Aragon: «Philosophie des paratonnerres», en *La Révolution Surréaliste*, n° 9-10, 1 de octubre de 1927, pp. 45-54. Este último nos dice a propósito de los comentaristas de Heráclito, cuyo estilo oracular era muy del gusto de los surrealistas: «ce qui gêne les commentateurs d'Héraclite, ce n'est pas seulement l'obscurité de ses formules (obscurité pourtant qui les mène au délire, eux qui ignorent la valeur d'une image, s'ils lisent une phrase comme : "Le temps est un enfant jouant aux dés", se prenant la tête à deux mains pour savoir si cela cadre encore avec l'esthétique kantienne, confondant une fois de plus comme il est coutumier aux esprits fermés à la poésie, la valeur relative d'une expression et la valeur absolue d'une pensée, ne voyant plus ici la négation de l'image mythique du vieux Chronos, et la négation de toute providence, se perdant entre les dés de la phrase, se demandant si le Temps n'est pas plutôt un jeune homme, etc.) ce qui gêne les commentateurs c'est le devenir de ces formules. Ils voudraient les fixer, et voici qu'elles s'échappent, qu'elles se transforment, qu'elles donnent naissance à des idéologies qui ne sont pas purement héraclitiennes», tal el caso de Hegel; *ibid.*, pp. 47-48. En este mismo número doble de la revista oficial del Surrealismo aparecía transcrita la semblanza que el ya citado poeta y escritor francés de finales del siglo XVII y principios del XVIII, François Fénelon, hizo de Heráclito; *vid.* Fr. Fénelon: «Vie d'Héraclite», en *ibid.*, pp. 43-44. *Cfr.* Fr. Fénelon: *Abrégé de la vie des plus illustres philosophes de l'antiquité : avec leurs dogmes, leurs systèmes, leur morale, et un recueil de leurs plus belles maximes* (Lyon : M^{me} J. Buynand, 1811), pp. 114-120. Quizá la clave de esta vuelta a los presocráticos —especialmente a Heráclito— haya que buscarla en el auge del pensamiento de Nietzsche, quien en 1888 decía sobre el Oscuro de Éfeso: «en [su] cercanía siento más calor y me encuentro de mejor humor que en ningún otro lugar»; *vid.* Fr. Nietzsche: *Ecce homo* (Madrid: Alianza, 2011), p. 69. En otra ocasión decía el filósofo intempestivo, distanciándose del *espíritu puro* de Kant, así como de Platón y Leibniz: «wir glauben an das Werden allein auch im Geistigen, — wir sind *historisch* durch und durch. Dies ist der große Umschwung. [...] Die Denkweise *Heraklit's* und *Empedokles'* ist wieder erstanden» («Creemos exclusivamente en el devenir también en lo referente al espíritu — somos *históricos* de cabo a rabo. Este es el gran vuelco. [...] El modo de pensar de Heráclito y Empédocles ha resucitado de nuevo»); Fr. Nietzsche: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vol. VII₃, ed. de Giorgio Colli y Mazzino Montanari (Berlín / Nueva York: Walter de Gruyter, 1967), p. 162; *ap.* Volker Gerhardt: «Geschichtlichkeit bei Hegel und Nietzsche», en Mihailo Djurić & Josef Simon (eds.): *Nietzsche und Hegel* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992), p. 34. Queda claro, no obstante, que el *superhombre* es un sujeto no-histórico, del mismo modo que el concepto del *eterno retorno* nos abre a un tiempo mítico que se aleja de la lectura hegeliana de la Historia (por más que Hegel creyera haber incluido

esta imagen evocaba el Fuego eternamente vivo que juega el mismo juego de aquel niño, símbolo de lo siempre-siendo: el Ser considerado en su duración infinita¹⁸⁵. De entre los varios autores que han glosado dicho fragmento, Nietzsche y Heidegger encarnan los puntales de sendas cosmovisiones lúdicas que establecen entre sí una relación dialéctica: por un lado, el hombre soberano como sujeto-donador-de-sentido (en tanto que transvalorizador) de un juego inocente y, por otro, el hombre angustiado como objeto de un juego-sin-sentido que lo sobrepasa. En la «Lección decimotercera» de *Der Satz vom Grund* (1957), Heidegger reflexiona:

...El sino del ser: un niño que juega.

Así que hay también niños grandes. El niño más grande, real en gracia a la suave justeza de su juego, es aquel misterio del juego al que el hombre y su tiempo de vida vienen llevados, en el que su esencia viene puesta en juego <queda a riesgo y ventura>.

¿Por qué juega el niño grande del juego del mundo, ese niño avistado por Heráclito en el *aión*? Juega porque <en tanto que> juega.

El «porque» se sume en el juego. El juego es sin «porqué». Juega en tanto que <al tiempo que> juega. Sigue siendo sólo juego: lo más alto y lo más hondo.

Pero este «sólo» es Todo, lo Uno, Único¹⁸⁶.

Para Heidegger, la esencia del Ser se encuentra en el Juego entendido como amplitud a que accede el pensar por el salto del pensamiento a la otra tonalidad de la proposición del fundamento (ser como fondo-y-abismo): «Gracias a este salto, el pensar accede a la amplitud de aquel juego en el que está puesta nuestra esencia de hombres. Sólo en la medida en que el hombre *es llevado* a este juego, y puesto allí en juego, es capaz de jugar él de verdad, y de seguir estando en juego»¹⁸⁷. El Juego convierte la Angustia del

plenamente a Heráclito en su sistema, especialmente en lo que se refiere a la unidad de los contrarios desarrollada en su dialéctica). Sobre la relación de Nietzsche con la filosofía de la Historia, además del citado artículo, *vid.* Luis Enrique de Santiago Guervós: «El problema de la relación Nietzsche-Hegel», en Luis Méndez Francisco (coord.): *La Ética, aliento de lo Eterno: homenaje al profesor Rafael A. Larrañeta* (Salamanca: San Esteban, 2003), especialmente pp. 349 *et seq.* Por otro lado, sobre la presencia de la filosofía presocrática en la Naturfilosofía del Idealismo alemán, es referencia común el estudio de Karl Joël: *Der Ursprung der Naturphilosophie* (Jena: E. Diederichs, 1906). Acerca de la repercusión general del pensamiento heraclíteo en la filosofía posterior, *vid.* K. Axelos: *Héraclite et la philosophie. La première saisie de l'être en devenir de la totalité* (París : Minuit, 1962).

¹⁸⁵ Cfr. J. Henriot: *Sous couleur de jouer...*, pp. 623-624 ; e *id.* : *Le jeu*, pp. 68-69. El fuego es el esencial elemento transformador en la filosofía de Heráclito, y está asimismo muy presente en la concepción poética de Ángel Crespo, fiel seguidor del filósofo griego; *vid.* J. Ardanuy: «Primera aproximación al fuego crespiano: el mundo como fuego» y «La poesía como fuego», *Poesía de Ángel Crespo...*, pp. 189-191. Asimismo, *vid. ibid.*, pp. 227 *et seq.*

¹⁸⁶ M. Heidegger: *La proposición del fundamento*, p. 156. Véase también el pasaje que G. Deleuze dedica al *Aiôn* heraclíteo: «10ª serie: del juego ideal», *op. cit.*, pp. 89.

¹⁸⁷ (El subrayado es nuestro.) M. Heidegger: *op. cit.*, p. 154.

hombre *arrojado* al mundo (es decir, la Angustia ante la muerte como más extrema posibilidad del *Dasein*) en una «Angustia inventiva» que responde a la conciencia del hombre de estar implicado en el juego de sí mismo, o con palabras de Félix Duque, de «estar constantemente *ex-puesto* al viento del ser, *ponerlo en juego* y, al hacerlo, ponerse a sí mismo en juego»¹⁸⁸.

Mutatis mutandis, el pensamiento de Heidegger prevalece retrospectivamente en el Surrealismo y, especialmente, en Le Grand Jeu de Daumal y compañía¹⁸⁹. Junto al misterio y a los elementos angustiosos de un existencialismo atroz, métodos típicamente surrealistas como el automatismo o el azar objetivo tendían a dejar la impresión, «inquietante y deslumbrante a la vez, de ser el *juguete* de fuerzas superiores que Breton llegará a denominar “Grandes Transparentes” en el *Tercer Manifiesto*»¹⁹⁰. La metafísica lúdica de Heidegger sitúa al hombre en el puesto de lo jugado, de modo que ya no *es* originalmente el jugador del juego sino un verse a sí mismo puesto-en-juego:

Gracias a este salto [del volver-a-pensar la proposición del fundamento en la *otra* tonalidad del ser como fondo-y-abismo, esto es, el ser como fundamento *sin-fundamento* <ser-carente-de-fundamento>], el pensar accede a la amplitud de aquel juego en el que está puesta nuestra esencia de hombres. Sólo en la medida en que el hombre es llevado a este juego, y puesto allí en juego, es capaz de jugar él de verdad, y de seguir estando en juego¹⁹¹.

Ello contrasta con la concepción nietzscheana de la existencia basada en una pulsión desbordante de juego no exenta de júbilo, y con la que conecta el vitalismo exaltado del Postismo (tampoco totalmente ajeno a la interpretación heideggeriana de la metáfora lúdica del arte y del mundo). Para el autor de *El nacimiento de la tragedia* (1872)

¹⁸⁸ Félix Duque: «Los humores de Heidegger. Teoría de las tonalidades afectivas», en *Archipiélago*, n° 49, Barcelona, noviembre-diciembre de 2001, p. 111.

¹⁸⁹ Cfr. K. Axelos: *Le Jeu du monde*; J. Henriot: *Le Jeu*; y J. Chénieux-Gendron: «Jeu, rire, humour: un colloque à Cerisy», *op. cit.*, p. 11-12. Tal como concedía el propio Breton a Dominique Arban en una entrevista de 1947: «J'ai insisté déjà sur des possibilités de rapprochement du surréalisme avec la pensée de Heidegger sur le plan du mythe»; A. Breton: «Devant le rideau» (1947), en *La clé des champs*, p. 111. Puede también verse en *id.*: *Œuvres complètes*, vol. III, p. 602. Sobre el grupo de René Daumal, *vid. supra* «3.3.2.3. Revuelta e ironía en Le Grand Jeu».

¹⁹⁰ G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *André Breton...*, p. 29. *Vid.* A. Breton: «Prolegómenos a un tercer Manifiesto surrealista o no» (1942), *Manifiestos...*, pp. 215-216. Con anterioridad, en *L'amour fou* (1937), el propio Breton nos decía: «Todo sucede como si, [en ciertos casos], se fuera víctima de la más perfecta maquinación por parte de poderes que permanecen, mientras que no se demuestre lo contrario, sumidos en la oscuridad»; *id.*: *El Amor loco*, p. 125. A mi modo de ver, la crisis de la personalidad que ha procurado ese profundizar en la angustia es lo que posibilita en último término la percepción extrasensorial de una conciencia abierta a la sobre-realidad del mundo: «Nos cris —decía en 1934—, notre désespoir quand nous sentîmes que tout allait nous manquer, que ce qui pourrait exister détruit à chaque pas ce qui existe, que la solitude absolue volatilise de proche en proche ce que nous touchons [...], vous me saurez gré de vous les épargner»; *id.*: *Point du jour*, p. 15.

¹⁹¹ M. Heidegger: *op. cit.*, p. 154.

todo valor positivo del juego grandioso del Mundo reside en el jugador (creador de valores) y no tanto en el juego propiamente dicho¹⁹². Con la muerte de Dios —y consecuentemente, de la idea misma de origen, centro o núcleo metafísicos—, la existencia quedaba suspendida en el reino del Azar y del Sinsentido, de modo que el destino superior del hombre (llamado a ocupar el lugar de la deidad vacante) se ajusta a su voluntad de juego en un sentido de regresión transcendental¹⁹³. Así, mientras que el Aiôn heraclíteo es visto por Heidegger como aquel misterio del juego al que el hombre *viene llevado* («en el que su esencia viene puesta en juego <queda a riesgo y ventura>»), Nietzsche equipara el juego a *lo infantil*, esto es, a *lo inútil* como «ideal de lo rebosante de fuerzas», estableciendo un paralelismo entre la «“infantilidad” de Dios , παῖς παῖζων»¹⁹⁴ y la pasión creadora del artista (idéntica a *la pasión del conocimiento* del sabio que adquiere «pleno poder sobre *este* y [sic] *aquel* estado —y sobre la muerte, si aquello no es posible—»)¹⁹⁵. Anotaba el filósofo intempestivo en verano de 1888, a escasos meses de su fatídico colapso mental: «vosotros, envarados sabios,/ todo es juego para mí»¹⁹⁶. Este *todo* significa *el mundo* como enfermedad de fuerza sin comienzo ni final: «juego de fuerzas y de ondas de fuerza a la vez uno y “mucho”», imposible de casar con el vacío de la existencia¹⁹⁷. Para nuestro filósofo, este *mundo de fuerzas* no sufre detención ni disminución alguna, como tampoco es susceptible de llegar a ningún equilibrio o reposo¹⁹⁸. Muy al contrario, se trata de una magnitud constante y férrea: «un juego divino y más allá del bien y del mal», inspirado en la filosofía Vedanta y en Heráclito¹⁹⁹. Esta revelación, base de una metafísica del juego, permite conjurar los malestares de la existencia limitada por la muerte, esta la cual reduce al absurdo los valores fundados por la moral²⁰⁰. Por consiguiente, el niño heraclíteo del Aiôn personifica para Nietzsche la inocencia del devenir (inocencia en cuanto que carencia de fines prácticos o morales) y de la *voluntad de poder*:

¹⁹² «Nietzsche exalte la pulsión de jeu, l’infini pouvoir d’inventer, de créer, de construire, de détruire. Il fait éclater à chaque instant toute forme constituée de jeu pour mettre au jour et ranimer le jaillissement, l’élan qui fait qu’il y a jeu» ; J. Chénieux-Gendron : *op. cit.*, p. 11.

¹⁹³ A este propósito, nos decía Stephan Zweig, únicamente «aquel que sabe jugarse el Todo puede ganar el Infinito»; S. Zweig: «Friedrich Nietzsche», *op. cit.*, p. 282.

¹⁹⁴ Fr. Nietzsche: 2 [130], *Fragmentos póstumos*, p. 156.

¹⁹⁵ *Ibid.*, II [141], p. 85.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 20 [40], p. 234.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 38 [12], pp. 135-136.

¹⁹⁸ *Ibid.* II [148], p. 86.

¹⁹⁹ *Ibid.* 26 [193], p. 112.

²⁰⁰ Ha escrito Cioran: «*Todo es juego*: sin esta revelación fulminante, la sensación que uno arrastra a lo largo de los días no tendría ese sello de evidencia que necesitan las experiencias metafísicas para distinguirse de sus imitaciones: *los malestares*. Pues todo malestar no es sino una experiencia metafísica abortada»; É. M. Cioran: *Del inconveniente de haber nacido*, p. 16. «Ante una tumba se imponen las palabras juego, impostura, broma, sueño. Imposible pensar que la existencia sea un fenómeno serio»; *ibid.*, p. 81.

Un regenerarse y un perecer, *un construir y destruir sin justificación* moral alguna, sumidos en eterna e intacta inocencia, sólo caben —en este mundo— en el juego del artista y en el del niño. Y así, del mismo modo que juega el artista y juega el niño, lo hace el fuego, siempre vivo y eterno; también él *construye y destruye inocentemente*; y ese juego lo juega el eón [Aiôn] «consigo mismo». [...] Un instante de saciedad; luego, otra vez le acomete la necesidad tal y como al artista le oprime y le obliga el deseo de crear. No es el ánimo criminal suscitado por la saciedad, sino el ánimo incesante de jugar el que da vida nuevamente a los mundos²⁰¹.

Desde el primero hasta el último de sus libros, Nietzsche sitúa el juego en el centro de sus disquisiciones filosóficas, ya sea bajo la apariencia de un fenómeno estético o como más alta cualidad del pensamiento²⁰². Según reflexionaría más tarde el propio Nietzsche a propósito de su ópera prima:

el libro entero no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultra-sentido de artista, — un «dios», si se quiere, pero, desde luego, tan sólo un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el contruir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos, un dios-artista que, creando mundos, se desembaraza de la *necesidad* implicada en la plenitud y la *sobreplenitud*, del *sufrimiento* de las antítesis en él acumuladas²⁰³.

En dicha obra, lo dionisiaco y lo apolíneo constituyen las dos potencias que conforman la antítesis fundamental del arte. Ambas entablan un juego *inocente* (situado más allá del bien y del mal concebidos teleológicamente, esto es, como medios para un fin) que construye y destruye sucesiva o simultáneamente; «un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer»²⁰⁴. El Aiôn, en cuanto que *juego divino del crear*, se corresponde con el niño zaratustriano que coronaba la triple

²⁰¹ (El énfasis es nuestro.) *Id.*: *La filosofía en la época trágica de los griegos*, pp. 67-68.

²⁰² En *El nacimiento de la tragedia* (1872) afirmaba: «sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo»; *id.*: *El nacimiento de la tragedia*, p. 198. En *Ecce homo* (1888), encontramos: «No conozco ningún otro modo de tratar con tareas grandes que el *juego*: éste es, como indicio de la grandeza, un presupuesto esencial»; *id.*: *Ecce Homo*, pp. 70-71.

²⁰³ *Id.*: «Ensayo de autocrítica», *El nacimiento de la tragedia*, p. 32.

²⁰⁴ *Id.*: *op. cit.*, p. 198. Por lo demás, Dionisios no deja de ser el verdadero *dios del juego* en la religión estética que Nietzsche preconizó, ya que a través del mito trágico el fenómeno dionisiaco «vuelve una y otra vez a revelarnos, como efluvio de un placer primordial, la construcción y destrucción por juego del mundo individual, de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los derriba»; Fr. Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, pp. 198-199. En interpretación de Eugen Fink: «Lo existente en su totalidad, el mundo, es un *juego*. El reino de la individuación, de la aparición de lo existente múltiple e individualizado en la indistinción de lo bello y lo terrible, es —tomado en su conjunto— una bella apariencia en el sentido de la visión trágica»; E. Fink: *La filosofía de Nietzsche* (Madrid: Alianza, 1969), p. 41.

metamorfosis del espíritu en su camino hacia la perfección: la del hombre en camello («tú debes»), la del camello en león («yo quiero») y, finalmente, la del león en niño («yo soy»)²⁰⁵. A su vez, este Aiôn-niño-artista muestra no pocas similitudes con el Yo originario de la ironía romántica, de cuyo vaivén de pulsiones autocreadoras y autodestructivas puede nacer un mundo. Con la muerte de Dios, el juego apolíneo-dionisiaco crea las cosas como productos de la apariencia, al igual que hace el artista con su obra. El superhombre, por tanto, se convierte en el único donador de sentido de los productos de su creatividad triunfante: el *jugador* dionisiaco no es un objeto arrastrado a la fatalidad del juego cósmico, sino el sujeto de la voluntad de juego (que es también la voluntad de poder) en su apertura extática a un mundo soberano²⁰⁶. En tal sentido, el superhombre encarna al *ironista* (supremo reidor) que no pocas veces se erige en el modelo predilecto del poeta moderno. Por ejemplo, en el herético poema VIII de *O Guardador de Rebanhos* (el único que, a diferencia del resto, no fue escrito por Pessoa en 1914 para su posterior publicación en 1925, sino mucho más tarde, apareciendo en la edición de 1931), el poeta se identifica con la figura heterodoxa de un Niño Jesús ciertamente afín al *Aiôn* de Nietzsche (a quien el portugués leyó desde 1906):

Ele mora comigo na minha casa a meio do outeiro.
 Ele é a Eterna Criança, o deus que faltava.
 Ele é o humano que é natural,
 ele é o divino que sorri e que brinca.
 E por isso é que eu sei como toda a certeza
 que ele é o Menino Jesus verdadeiro.

²⁰⁵ Fr. Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, p. 43. *Vid. supra* «3.2.4. Alegría y risa en el Postismo». El *Tú debes* por el que el hombre se transforma en camello, abandonando así toda pereza y cobardía, supone la autoimposición de un esfuerzo y la aceptación de unos valores: «“Tú debes”: obediencia incondicional en los estoicos, en las órdenes [religiosas] del cristianismo y de los árabes, en la filosofía de Kant (es indiferente si a una autoridad o a un concepto)»; Fr. Nietzsche: 25 [338], *Fragmentos póstumos*, p. 109. Sobre el imperativo categórico de la ley moral de Kant, *vid.* I. Kant: ‘Capítulo 1’, “Libro primero”, «Primera parte», *Crítica de la razón práctica*, pp. 19 *et seq* [especialmente, pp. 32-38]. En una de las primeras páginas de *Más allá del bien y del mal* (1886) encontramos: «La tan tiesa como morigerada tartufería del viejo Kant, con la cual nos atrae hacia los tortuosos caminos de la dialéctica, los cuales encaminan o, más exactamente, descaminan [seducen] hacia su “imperativo categórico” — esa comedia nos hace sonreír a nosotros, hombres malacostumbrados que encontramos no parca diversión en indagar las sutiles malicias de los viejos moralistas y predicadores de moral»; Fr. Nietzsche: § 5, *Más allá del bien y del mal*, p. 27. A este respecto, *vid.* Olivier Reboul: *Nietzsche, crítico de Kant* (Barcelona: Anthropos / México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993). Después del *Yo debo* está el *Yo quiero* del hombre superior (el león), aquel cuya libertad le capacita para crearse nuevos valores. En el último eslabón de esta cadena de transfiguraciones, el niño —que juega— simboliza no tanto al hombre que ha sabido olvidar para volver a ser inocente, afirmando el azar y aceptando sin reservas lo que ha sido, sino al superhombre que dicta nuevos valores: «Más alto que el “tú debes” está el “yo quiero” (los héroes); más alto que el “yo quiero” está el “yo soy” (los dioses de los griegos)»; Fr. Nietzsche: 25 [338], *op. cit.*, p. 109. *Cfr.* E. Fink: *op. cit.*, pp. 101-102; y R. Ávila: *Identidad y tragedia...*, p. 31.

²⁰⁶ *Vid.* E. Fink : *op. cit.*, pp. 272-274.

E a criança tão humana que é divina
é esta minha quotidiana vida de poeta,
e é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre²⁰⁷

Así resultan dos posiciones filosóficas ante la existencia que contrastan en torno al concepto de juego universal. En la concepción heideggeriana del *Dasein*, la «*ex-sistentia*» designa la cualidad de lo que toma posición hacia fuera y denota la idea de salida, abandono o pérdida: el ser-en-el-mundo tiene el carácter de un ser-arrojado-al-mundo; estar-en-el-mundo equivale a un haber caído el *ser* en la existencia de lo ente. Para Nietzsche, sin embargo, la existencia es un *lanzarse a*, o un *emerger* el ser en el mundo, en tanto que lo dionisiaco se propone precisamente «transformer la *ex* existentiel, pris dans le premier sens, en un *ex libérateur*»²⁰⁸. El poeta, supremo jugador, pone su vida en juego (juega *con* la existencia, juega *a* la existencia o, sencillamente, *la* juega, «si bien que tout sérieux s'évanouit»²⁰⁹). Ambas visiones se complementan y participan una de la otra. Tal como expresa el soneto eneasilábico de Cortázar titulado «El gran juego»: «...no sé si la baraja/ la mezclan el azar o el ángel,/ si estoy jugando o soy las cartas»²¹⁰. Así sucede que a menudo el poeta juega a crear unas obras en que él mismo se re-crea jugándose en ellas todo su ser²¹¹. He aquí el absurdo llevado hasta la ironía.

En conclusión, existen dos extremos diametralmente opuestos de la interpretación lúdica: uno que enfatiza el juego (Heidegger) y otro que prioriza al jugador (Nietzsche, para quien la voluntad de juego equivale a la voluntad de poder). La compatibilidad de estas dos posiciones se refleja lingüísticamente en la doble propiedad del sustantivo «juego», que, además de la previsible función nominal que detenta, también desempeña una función predicativa. De ello se extrae que dicho vocablo contiene una proposición elíptica, considerándose el juego *la sustancia del jugar*. Si la actualizamos de manera aún más precisa: *el juego es la sustancia del jugar jugada por el jugador*. No obstante, todo *jugar es un ser jugado*, de modo que el verdadero sujeto del jugar no es propiamente el

²⁰⁷ F. Pessoa: *El guardador de rebaños*, en *Poesía I [Los poemas de Alberto Caeiro I]* (Madrid: Abada, 2013), pp. 58-61. Sobre el influjo del pensamiento vital-estético nietzscheano en los heterónimos de Pessoa, vid. Andrés Ordóñez: *Fernando Pessoa, un místico sin fe. Una aproximación al pensamiento heteronímico* (México: Siglo XXI, 1991), p. 94.

²⁰⁸ J. Brun: «Dionysos, le surréalisme et la machine», *op. cit.*, p. 43. Para una ampliación del contraste entre el juego emanado de la voluntad de poder en Nietzsche y el juego del Ser en la filosofía de Heidegger, *cfr.* Mihai I. Spărișu: «Return of the repressed: Play and *Machtphilosophie*», *Dionysus reborn: Play and the aesthetic dimension in modern philosophical and scientific discourse* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1989), pp. 65-124.

²⁰⁹ *Vid. ibid.*, p. 50.

²¹⁰ J. Cortázar: *Último Round*, p. 249.

²¹¹ «Ce n'est pas nous seulement qui jugeons les œuvres; elles nous jugent aussi»; K. Axelos: *op. cit.*, p. 378.

jugador, sino el juego mismo²¹². En la metáfora lúdica universal, el jugador se implica en un juego absoluto que lo sobrepasa y absorbe plenamente, en tanto que *el juego es la sustancia del jugar jugada por el jugador que es jugado en el juego*. Pero entonces, ¿el jugador se juega a sí mismo en-tanto-que-jugado, o bien, y en última instancia, existe un argumento superior de ese ser-jugado, implícito o no en el propio jugador? Decía el líder del Surrealismo: «La vida es lenta y el hombre no sabe apenas jugarla. Las posibilidades de alcanzar al ser susceptible de ayudar a jugarla, de *otorgarle todo su sentido*, se pierden en la carta astral»²¹³. Luego la vida es un juego plenamente abierto a la eterna posibilidad de la jugada que permanece suspendida en un *vacío de sentido*. El juego se nos presenta entonces como un puro *acontecer*, como «vacío»: su *sentido* radica precisamente en carecer de él. En consonancia, la tarea de todo jugador comienza por intentar llenar ese vacío: el jugador como donador de sentido en el juego-sin-sentido —en tanto que juego— de la vida.

Ambos polos del juego trágico, dionisiaco, están presentes en la filosofía poética de Carlos Edmundo de Ory. En primer lugar, *lo absurdo*, la negación de todo fundamento o sentido (la muerte de Dios y el ser arrojado a la existencia): «El mundo no tiene sentido. No hay más que apoteosis y desastre. Cima y abismo. [...] exceso, exuberancia de fuerzas, un máximo de intensidad trágica», etc.²¹⁴. Pero sobre aquéllo predomina el jugador, quien —una vez ha desmentido todo valor moral universal como fundamento del juego— encuentra su propio sentido en el jugar: «La Verdad no se busca, sino que se concentra impensada en la búsqueda. Basta con la búsqueda»²¹⁵. También Ángel Crespo, en el poema-monólogo dedicado al fundador del Postismo, destacaba el valor en sí mismo de la búsqueda de la verdad, por más aparentemente infructuosa que resulte²¹⁶. Si la verdad supone una meta de sentido que da orientación al juego de la existencia, sólo en esa búsqueda encuentra el hombre superior su propio destino, toda vez que la verdad permanece como *desiderátum* inconsumado de una revelación equiparada con el misterio. Así pues, las afirmaciones de los postistas a este respecto son paráfrasis de aquel principio con que Friedrich Schlegel ilustró el juego a que, según él, todo hombre de entendimiento, culto y reflexivo, acostumbra a entregarse; el juego más originario de todos los juegos,

²¹² H.-G. Gadamer: *Verdad y método*, pp. 145-150. «Tout étant est jouet cosmique, mais tous les joueurs sont eux aussi simplement joués»; E. Fink: *Le jeu...* p. 239.

²¹³ (El subrayado es nuestro.) A. Breton: *op. cit.*, p. 59.

²¹⁴ C. E. de Ory: *Diario*, vol., II, p. 243.

²¹⁵ *Id.*: *op. cit.*, vol. I, p. 312.

²¹⁶ Así nos dice: «aunque todo lo que aprendas/ deba no ser verdad, pues más importa/ querer buscarla que encontrarla»; *vid.* A. Crespo: «Eduardo Chicharro», *Amadís y el Explorador* (1977-1995), en *Poesía*, vol. 2, pp. 407-410.

carente de toda utilidad y de todo objetivo, consistente en un pensar sin fin el propio pensamiento: «Sólo en la búsqueda misma encuentra el espíritu del hombre el misterio que busca»²¹⁷.

3.3.2.7. *Juego centrado o juego como centro*

La historia de la metafísica lo es también de las metáforas y de las metonimias del «centro»: Conciencia, Demiurgo, *Logos*, Ser... Con la muerte de Dios, el juego deja de interrumpirse por la presencia de una ley universal que tiende a ocupar el centro superordinante que anula el azar. La consumación moderna del supremo deicidio supone un vaciamiento de significado trascendental que, paradójicamente, «extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación»²¹⁸. En tanto que el centro deja de erigirse en presencia trascendente, lo infinito pasa a constituir aquella permanente aspiración en la que, según acabamos de comprobar, el poeta encuentra su propio modo de trascender:

Les grandes puissances forment une totalité en cours, sans centre ou foyer, origine ou moteur, source ou noyau, fondement ou principe qui limiterait le eu de leur structure. Ce non-centre —non existant ou non décelable, si la question suit cette formulation— n'est pas un manque ou une perte, mais le jeu lui-même qui joue aussi à recherche du centre²¹⁹.

Si todo juego lo es en función de los elementos particulares que participan de la forma lúdica total, el principio estructural que resulta de ello exige un «centro» apto para orientar y organizar la coherencia del sistema (ya sea de orden religioso, moral, racional, estético...). Dichos centros garantizan el juego centrado de las certidumbres tranquilizadoras que, debido a su inmovilidad fundamental, se sustraen al juego mismo y

²¹⁷ Vid. Fr. Schlegel: *Lucinde*, pp. 97-98. «La suposición del ideal — de lo buscado — es el método para encontrarlo»; Novalis: *La enciclopedia*, p. 425.

²¹⁸ J. Derrida: *op. cit.*, p. 385. Afirmaba un entusiasta Giordano Bruno «que el Universo es todo él centro o que el centro del Universo está en todas partes, y que la circunferencia no existe en parte alguna, en tanto que distinta del centro; o bien que la circunferencia está en todas partes y el centro no se halla [en parte alguna] como distinto de aquella»; lo cual equivale a negar la idea de centro universal en aras de un universo todo como centro. Vid. Giordano Bruno: «Quinto diálogo», *De la causa, principio y uno* (Buenos Aires: Losada, 1941), p. 161. El peligro de esta y otras ideas parece confirmarse en el hecho de que el poeta-filósofo muriera en la hoguera por hereje a manos de la Inquisición romana en 1600; si bien, Blaise Pascal (1623-1662) reprodujo las palabras del italiano en su célebre obra póstuma *Pensées* (1669), todo un alegato en defensa de la religión cristiana; vid. Blaise Pascal: §199, *Pensamientos* (Madrid: Alianza, 2004).

²¹⁹ K. Axelos: *op. cit.*, p. 15.

contribuyen a dominar la *Angustia* nacida siempre —al decir de de Derrida— «de una determinada manera de estar implicado en el juego, de estar cogido en el juego, de existir como estando desde el principio dentro del juego»²²⁰. Pero, ¿cómo lo infinito en constante devenir (aquel anhelo de una potencia siempre en curso) podría mantenerse compatible con la estructura centrada antes aludida? Desde el punto de vista del Surrealismo, lo moral, lo racional o lo estético son pronto descartados y suplidos por un *centro progresivo de emanación inconsciente* por el cual es posible concebir el juego en su total apertura²²¹. De esta forma, lo infinito en cuanto que centro del juego-hasta-el-sinsentido equivale a un *infinitum* no centrado y sin embargo *en juego*, donde los elementos se interpelan entre sí en ausencia de un principio rector concreto y selectivo, es decir, racional: véanse a nivel poético las *palabras en libertad* (Futurismo), *l'imprevu* (Dadá) o la misma *escritura automática* (Surrealismo).

La presencia de la ironía romántica es aquí de nuevo concluyente, según se desprende de la simbolización geométrica con que Fr. Schlegel trató de ilustrarla: circunferencia, elipsis, parábola o hipérbola cuyo centro es el infinito de la reflexión indeterminada²²². Según el sentir romántico, ese centro infinito que constituye el campo de juego de la poesía reside en el Yo (o en el *sí-mismo*) del poeta, este el cual —recordémoslo— es quien tiene *su centro en sí mismo*²²³. Todos los juegos del arte no son otra cosa que refracciones de una interioridad absoluta que, en el ejercicio de la libertad del poeta, duplican y multiplican su más profundo ser, dando apariencia exterior a ese verdadero centro viviente, emancipado de las convenciones reguladoras de su época y de todo mediador externo (moral, ideológico, estético...) en tanto él mismo se erige en la única potencia reguladora. ¿Y cómo puede pensarse la belleza del arte sino como *lo infinito presentado finitamente*, que diría Schelling? A esto A. W. Schlegel añadió un matiz que sin duda adquiere una gran trascendencia en el desarrollo de las ideas estéticas que llevaron a cabo el menor de los Schlegel y otros miembros del primer romanticismo:

²²⁰ Vid. J. Derrida: «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», *La escritura y la diferencia* (Barcelona: Anthropos, 1989), p. 384.

²²¹ «The man who has ceased to lean on outer standards can perceive his new standards or centre of control only through its aid. I have tried to show that to aim at such a centre is not to be stagnant and stationary but on the contrary to be at once purposeful and progressive»; I. Babbitt: *op. cit.*, p. 259. Dos son los polos magnetizados y magnetizadores en torno a los cuales se abre el juego surrealista del destino: por un lado, las causas ciegas del azar (en palabras de Bigsby, «the heroically subversive nature of chance, arbitrary, illogical and unpredictable») y, por otro, la voluntad ardiente del sujeto productor de sentido («the irrational power of human passion, vital, intuitive and evocative»); *vid. id.*, p. 71.

²²² Vid. *supra* «1.1. De la ironía socrática a la ironía romántica de Schlegel».

²²³ Fr. Schlegel: n° 45 de las «Ideas» (1800), en AA. VV.: *Fragmentos para una teoría...*, p. 233. También en *id.*: *Fragmentos*, p. 200; e *Ideas...*, p. 98 (p. 41 en alemán).

Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen («Lo bello es una presentación simbólica de lo infinito»)²²⁴. Este epíteto, lejos de añadir un contenido insignificante, abre la brecha necesaria entre el fundamento indeterminado del infinito, por un lado, y las fragmentadas representaciones sensibles que el arte trata de restituir a su unidad originaria, por otro, para que la ironía haga su aparición en cuanto que conciencia ingeniosa (*Witzig*) de la falta de continuidad entre ambos polos. En tal sentido, parafraseando a Fr. Schlegel, la poetización del *Witz* con que la poesía romántica satura las formas del arte y las anima con las pulsaciones del humor no debe entenderse como una negación de lo infinito, sino como la garantía (a intervalos de entusiasmo estético y extrañamiento grotesco) de que aquél se encuentra latente en el *médium absoluto* de la obra de arte. Pues ciertamente, añadía A. W. Schlegel:

No se ha de considerar lo infinito como una ficción filosófica, no se lo ha de buscar más allá del mundo: nos rodea por doquier, no podemos eludirlo nunca. Vivimos, nos movemos, estamos en lo infinito. Ciertamente tenemos su garantía solo en nuestra razón [*Vernunft*] y fantasía [*Phantasie*]. No podemos captarlo nunca con los sentidos externos ni con el entendimiento [*Verstände*], pues estos solo perduran a través de una continua posición de finitudes y una continua negación de lo infinito. Lo finito constituye la superficie de nuestra naturaleza; [...] lo infinito constituye el fundamento [*Grundlage*] [...]. // Ahora bien, ¿cómo puede lo infinito ser atraído a la superficie? Solo simbólicamente, en imágenes [*Bildern*] y signos [*Zeichen*]. [...] La visión poética es aquella que [ve en las cosas] una inagotabilidad figurativa [*figürliche Unerschöpflichkeit*]. [...] Poetizar [*dichten*] (tomando en el sentido más amplio como lo poético que yace en el fundamento de todas las artes [es decir, la *poiesis* como libre actividad creadora de la fantasía]) no es otra cosa que un eterno simbolizar [...] Indiscutidamente mediante un acto absoluto sin fundarnos en experiencias o razonamientos. Reconocemos la unicidad originaria de espíritu y materia²²⁵.

Por eso la teoría estética del Postismo, adscrita a la reciente tradición vanguardista, concebirá la obra de arte como un genial producto de la actividad lúdica cuyo centro se sitúa no sólo en la *imaginación* «fecundada por el azar»²²⁶, sino también en la *belleza* identificada con el dinamismo eurítmico y desligada, por tanto, del equilibrio en las proporciones que dictaba la acepción clásica²²⁷. Respecto a la actividad productiva de la

²²⁴ (El énfasis es mío.) A. W. Schlegel: *Lecciones sobre la literatura y el arte* (1801-1802), en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy: *El absoluto literario...*, pp. 424-425. Puede verse el original en A. Müller (ed.): *Die Kunstanschauung der Frühromantik*, p. 287.

²²⁵ *Idem*.

²²⁶ J. Pont: «Historia y poética del Postismo», en *Zurgai*, p. 7.

²²⁷ En la modernidad, el concepto de belleza se desmarca de la acepción *estructural* que en la época clásica remitía a la proporción y armonía entre las partes, lo que redundaba en cierto estatismo (no en vano, la

imaginación, el Postismo extremará cuantos juegos de palabras y técnicas desrealizadoras hicieran irrumpir el azar en las estructuras dadas del lenguaje a fin de restituirle todo su potencial evocador y de ampliar al máximo el campo de juego de la libertad²²⁸. Frente al antiguo canon de belleza erigido sobre los principios de proporción, armonía, serenidad y equilibrio de las formas, la belleza eurítmica del Postismo remite al *juego libre y uniforme* de todos los elementos que integran la obra —tal como postuló Schiller²²⁹—, superando así el estatismo del modelo clásico en aras del dinamismo interior de las formas que nos conduce a la euforia eurítmica. Consecuentemente, la música (la más libre de las artes) se convierte para los postistas en el modelo de toda expresión estética. De esta manera se impone en el arte moderno y, por extensión, postista, el *libre juego con la forma*, entendido como «un hacer auténticamente creador que toma aquí el lugar de la representación, un juego puramente por mor de sí mismo»²³⁰.

Acaso únicamente la música pura puede realizar en su plenitud el libre juego con las formas; pero tal como admite Hartmann, este juego puede darse en todas aquellas obras que han superado, a imitación de la música, las limitaciones impuestas por sus respectivos códigos²³¹. Ello explica que la abstracción e ilogicidad musical constituyera, según los postistas, el máximo referente para todo poeta que busca una total libertad creativa²³². El precedente hay que buscarlo no sólo en las poéticas barrocas del XVII, sino también en el

representación de la idea clásica de belleza suele coincidir con la imagen mental de una escultura). Dos categorías tradicionalmente antagónicas como lo bello y lo feo dejan de percibirse contradictoriamente en la medida en que la belleza moderna trasciende la negatividad sensible. Decía Dalí: «enfin, les mots beau et laid ont cessé d'avoir un sens pur nous»; *vid.* S. Dalí: «Réalité et Surréalité», *op. cit.*, p. 88. Remontándonos a Croce, quien constituye una de las referencias capitales del pensamiento estético de Chicharro, la belleza en arte no es otra cosa que *expresión lograda* o «*expresión a secas*, ya que la expresión, cuando no es lograda, no es expresión»; B. Croce: *Estética...*, p. 165. De modo que sólo la expresión lograda de la intuición puede constituir arte, esto es, «una verdadera síntesis estética a priori, de sentimiento e imagen en la intuición»; *id.*: *Breviario de Estética* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), p. 40. A partir de este enfoque, el hecho de que en arte no haya más fealdad que la inadecuada expresión —incapaz entonces de elevarse propiamente a la categoría de arte— nos lleva a dos conclusiones: por un lado, la fealdad es desterrada de la expresión estética en la medida en que ésta no puede contradecirse a sí misma y ser antiestética; por otro, toda fealdad y torpeza que —presentes en la naturaleza— se impongan al artista podrán encontrar su expresión lograda y, por lo tanto, estética. *Vid. id.*: *Estética...*, p. 138. En conclusión, cualquier *expresión* de horror, de dolor, de fealdad e incluso de irrisión capaz de constituirse como tal expresión alcanza, por ello mismo, un inequívoco valor estético.

²²⁸ Según enfatizaba el propio Eduardo Chicharro, toda pretensión de dominar racionalmente dichos juegos constituye un abuso, dado que únicamente al subconsciente le corresponde realizarlos. *Vid.* E. Chicharro: «¿Hasta dónde se contradice Salvador Dalí?», en *Correo Literario*, n° 1, p. 1.

²²⁹ Fr. Schiller: *La educación estética...*, p. 39.

²³⁰ «Pues la “representación” está ligada a objetos de género extraestético y empieza con la imitación. Debe “acertar” en el tema y puede también “malograrlo”. [Por el contrario, en el juego libre con la forma como tal] no hay ningún plan dado, ningún modelo, ninguna figura vivenciable. [...] Es producción pura, sin momento mimético o reproductivo, pura “creación a partir de la nada”»; N. Hartmann: «El libre juego con la forma», *op. cit.*, p. 134.

²³¹ *Vid. id.*: «El juego puro con la forma», *op. cit.*, pp. 284-288.

²³² *Vid.* E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», p. 284.

arabesco romántico, entendido como la principal forma estética de la ironía: «une libre manipulation de l'imagination, un jeu ironique avec les formes poétiques, un débordement sans frein de l'imagination, une pénétration gratuite de la fantasie dans les domaines les plus hétérogènes», etc²³³. Si Novalis concibió el arabesco como «la música realmente visible», quizá es porque el constante juego de palabras (*Witz*) que supone incide en el aspecto formal del significante incrementando los valores rítmico-acústicos del poema²³⁴.

La poesía eurítmica del Postismo (generosa en rimas y juegos de palabras) se postulará como pura dinámica sensible cuyo primer impulso tiende «a rozar el monstruosismo, el desequilibrio y la desintegración», aspectos todos ellos que Chicharro juzgaba pertenecientes al dominio del juego²³⁵. Según Chicharro, el examen de lo poético (valor puro donde los haya) nos trae cuatro enseñanzas capitales desglosadas del concepto centra de la *romantische Ironie*: a) en contra de lo comúnmente aceptado el tema es un elemento prescindible; b) todas las cosas «adquieren un mayor poder imaginativo si hábilmente se las *descentra* de su valor convencional»; c) en toda obra artística «debe haber movimiento, y este movimiento es dado por una conjunción y un alternarse de contrastes y semejanzas»; y d) el primer elemento emotivo en modo alguno resulta de la elección del tema o del trasunto, sino «de la excelencia de la técnica»²³⁶. Correalitivamente, los cuatro factores esenciales de la poesía postista son: idea, música, léxico y método o técnica, aunque este último constituyente prefiere llamarlo por rigores de propiedad *juego*²³⁷. Según el ideólogo del Postismo, la música y el juego, entendidos en un sentido autotélico, resultan absolutamente imprescindibles para el poeta: la música,

²³³ E. Behler: *Ironie et modernité*, p. 102 (fragmento citado anteriormente).

²³⁴ Vid. Novalis: *Fragmentos*, p. 151. Decía Fr. Schlegel: «¿es un error que los juegos de palabras son música? Quizá el juego de palabras e incluso la rima sea algo más alto [...] y peculiar sólo en la poesía»; Fr. Schlegel: «Fragmentos (I)», en *Obras selectas*, Tomo I, p. 147.

²³⁵ E. Chicharro: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 286. Este «monstruosismo» podría inspirarse en el *grotesco* (otro de los epítetos del *Witz*, al igual que el *arabesco*), término que alude al *libre juego del significante* como «fuente del error, la locura, la estupidez [ingenua], y de todos los otros demonios» que caracterizan la lengua auténtica (*reelle Sprache*) referida por Schlegel: en la interpretación de Paul de Man, «una simple entidad semiótica, abierta a la radical arbitrariedad de cualquier sistema de signos»; P. de Man: «El concepto de ironía», *op. cit.*, p. 256. Sobre la *reelle Sprache* en Schlegel, vid. Christopher A. Strathman: *Romantic poetry and the fragmentary imperative: Schlegel, Byron, Joyce, Blanchot* (New York: State University of New York Press, 2006), pp. 49-50. Sobre la ironía schlegeliana desde el punto de vista de la Semiótica, vid. Marika Finlay: *The Romantic Irony of Semiotics: Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation* (Berlin, New York and Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1988). Asimismo, téngase en cuenta que el cultivo del *Witz* descubre asociaciones imprevistas que casan con la poética postista de la nueva imagen, pues aquel consiste «en la capacidad de descubrir analogías lejanas, de hacer perceptibles, gracias al juego de las asociaciones y de la homofonía, las afinidades más imprevistas»; V. Jankélévitch: *La ironía*, p. 121.

²³⁶ Vid. E. Chicharro: «Posología y uso», en *Trece de Nieve*, n° 2, p. 45.

²³⁷ Vid. *id.* Puede contrastarse con *id.*: «La aproximación y la exactitud», *Música celestial...*, p. 21. El Manifiesto del Postismo (1945) postulaba el juego como la «categoría de técnica-base, o de factor-principio de lo emocional directo»; *id.*: «Manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *op. cit.*, p. 286.

porque en ella la poesía alcanza su mayor fuerza; el juego, porque constituye nada menos que «el espíritu de la forma; en él se aprecia el estilo y se descubre al verdadero poeta»²³⁸. De todo ello se colige que en la poesía eurítmica ambos fundamentos permanecen indisolublemente unidos, toda vez que el poeta, al igual que el músico, debe trabajar técnicamente, esto es, jugar con sus músicas interiores.

Por su parte, Carlos Edmundo de Ory explicaba que cuando el poeta produce una obra se ponen en juego tres factores: la Imaginación, los Conocimientos y el Método o Sistema²³⁹. El factor Imaginación se refiere a la libertad creativa en el eje de las combinaciones, lo cual no se desentiende de unos Conocimientos previos sobre los contenidos estéticos referenciales (lo que asimismo supone una iniciación en los códigos literarios, en la historia de las formas estéticas, etc.), de acuerdo a un Sistema de normas de juego dictadas por la naturaleza propia del quehacer poético (si bien la noción de «sistema» importa aquí un sentido estático que contraviene el dinamismo inherente al principio eurítmico de la poesía postista). Con todo, ¿en qué consiste esta naturaleza especial de lo poético sino en su capacidad de producir belleza?

A partir de la premisa según la cual la belleza es la función del arte, la inserción de toda actividad creativa en el proceso lúdico implica la determinación de la belleza como función del juego estético. Bien es cierto que el juego puro carece de toda determinación ajena a su propio fin; es, por tanto, una actividad desinteresada y autotélica que sólo existe para el placer que dimana de su propia satisfacción²⁴⁰. ¿Significa esto que la finalidad estética del arte contradice la función autotélica del juego? De ningún modo, ya que en la belleza-como-finalidad no hay constricción alguna: idénticamente al juego, está regida por una *regla fundamental* (no imperativa o restrictiva, sino propiciatoria). La belleza como función del arte no representa más que una perífrasis elocuente del juego creativo y de belleza. Por tanto, la belleza nunca deja de ser un atributo de la libertad que el poeta moderno demanda en el ámbito formal o estético como reflejo del orden individual e histórico²⁴¹.

²³⁸ E. Chicharro: «Posología y uso», p. 46.

²³⁹ C. E. de Ory: *Noches dantescas*, p. 9.

²⁴⁰ El juego «tiene su fin en sí mismo, no apunta hacia nada distinto; carece de intención, no es atraído por ningún fin trascendente»; V. Jankélévitch: *La ironía*, p. 52.

²⁴¹ Con López Quintás, cuyas tesis sobre el juego son cuando menos discutibles (especialmente con relación a las implicaciones morales del concepto): «El juego es todo él un *ámbito resplandeciente, campo de luz* donador de sentido y engendrador de belleza porque tiende esencialmente a crear un campo de libertad»; A. López Quintás: *Estética de la creatividad*, p. 35. *Vid. supra* «3.3.2.1. Libertad y limitación interna del juego estético». Escribió Friedrich Schleiermacher: «Siempre es vano juego y tarea inútil dar reglas y hacer intentos en el reino de la libertad. Una sola decisión libre es inherente al ser del hombre. El que la ha abrazado una vez sigue siéndolo siempre»; *ap.* M. Gras Balaguer: «La Libertad», *El Romanticismo como espíritu de la*

En la «Carta III» de *La educación estética del hombre* (1795), en efecto, Schiller trataba de aprehender la libertad de espíritu y resolver la cuestión política a través de lo estético («porque a la libertad se llega por la belleza»)²⁴². Según este autor, la educación estético-moral del hombre debe ser catalizada por medio del *impulso de juego*, gracias al cual es posible unificar los dos impulsos antagónicos del hombre: el sensible y el formal²⁴³. Lejos de ofrecernos una concepción finalista del juego (en tanto que orientado didácticamente a un fin moral y, por tanto, extralúdico y extraestético), Schiller sitúa la verdadera base del impulso de juego en la belleza *sincera* («expresamente desprovista de toda pretensión a la realidad») y *substantiva* («no necesitada de ayuda alguna por parte de la realidad»)²⁴⁴. Esta posición es heredera del juicio estético kantiano, definido en virtud de la imposibilidad teleológica de la belleza como *libre juego* del entendimiento y de la imaginación, lo que a su vez determina una de las propiedades esenciales de la obra estética moderna: su autonomía con respecto a la realidad, rasgo que atañe a la función referencial de los significados a cuya crisis radical se encaminó la Vanguardia. En tal sentido, Pessoa veía en la inutilidad del arte el origen de su belleza: correlativamente, la vida es fea cuando el arte no la eleva a alturas de belleza («Porque toda ella es fines, intenciones y propósitos»)²⁴⁵.

Por consiguiente, no resulta difícil validar la hipótesis de Vattimo según la cual el *juego* es el concepto dominante de la estética de la Modernidad de base neokantiana (siglos XIX y XX), desde la noción existencial de la esteticidad como inmediatez, gratuidad y ahistoricidad en Kierkegaard, pasando por la orientación vitalista de la escuela de la

modernidad, p. 41. Ciertamente es que Schleiermacher —como los poetas del *Jenaer Frühromantik* a cuyo pensamiento fue afín— consideraba que el dominio de la libertad comienza con la adecuación de ley moral y ley natural; *vid.* Fr. Schleiermacher: *Conférences sur l'éthique, la politique et l'esthétique (1814-1833)* (Genève: Labor et Fides, 2011), *passim*. Recordemos que en Schiller tal adecuación se da en el hombre gracias al *impulso de juego*. En cualquier caso, parece evidente que, opuesto al juego inferior y reglado, existiría un juego superior en que la belleza se convierte en el atributo de la libertad absoluta (en sentido idealista), tal como recoge uno de los postulados del texto fundacional del Romanticismo; *vid.* G. W. Fr. Hegel (?): «Primer programa de un sistema del Idealismo alemán» (1796-1797?), en *Escritos de juventud*, pp. 219-220. Sobre el encarecimiento del concepto de libertad en André Breton, remito a las referencias ya citadas, A. Breton: «Manifiesto del Surrealismo», *Manifestos...*, p. 16; e *id.*: «Segundo Manifiesto del Surrealismo», *op. cit.*, p. 161. Con relación al Postismo, *vid.* E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 195.

²⁴² Fr. Schiller: *op. cit.*, p. 18.

²⁴³ *Vid. ibid.*, pp. 51, 74, 76 y 131. Esta premisa la retomará J.-P. Richter: «Fragmento tercero, Capítulo III: Juegos de los niños», *Levana...*, p. 135.

²⁴⁴ Fr. Schiller: *op. cit.*, p. 139. Según el filósofo alemán Kuno Fischer (1824-1907), citado por Freud, toda manifestación puramente artística no tiene otra base que la propiamente estética ni más finalidad que en sí misma, al margen de cualquier otro fin vital; *vid.* K. Fischer: *Ueber den Witz* (1889), p. 50, *ap.* S. Freud: *El chiste...*, p. 91. De modo que —afirma Fischer— «la libertad estética consiste en la observación desinteresada de las cosas», y de ella sólo puede surgir un *juicio desinteresado*, es decir, «desligado de las generales condiciones de limitación y orientación»; *ap. ibid.*, p. 9.

²⁴⁵ F. Pessoa: *Libro del desasosiego* (Barcelona: El Acantilado, 2002), p. 345. *Vid. supra* «1.4. Juego e ironía: la forma poética del Witz».

Einfühlung, hasta el neoidealismo italiano de Croce, por citar sólo tres líneas maestras²⁴⁶. A esta idea del arte como actividad desinteresada se suman, en el marco de las poéticas del siglo XX, la práctica totalidad de los discursos de Vanguardia, en las que el alcance ontológico del juego creativo se asienta sobre la base de una actividad no subordinada a ninguna otra y cuyo centro no se deduce de ningún valor extraestético. A esta tradición pertenece nuestro Postismo en oposición al realismo social y al superfluo «esteticismo» del grupo Garcilaso en que el aparente juego de las formas (respetuoso con las reglas métricas tradicionales) carecería de toda verdadera trascendencia.

²⁴⁶ Vid. G. Vattimo: «La estética posthegeliana como estética del juego», *Poesía y ontología*, pp. 59-63.

3.3.3. Aproximación a una poética del juego

La estética del juego en la poesía moderna parte de la primacía del plano del significante sobre el plano del significado, así como de la consiguiente desfuncionalización designativa del lenguaje, es decir, de la ruptura de la simetría entre signo y referente. La teoría estética de Fr. Schlegel supuso un giro copernicano con respecto a la preceptiva clásica, basada en principios miméticos que privilegiaban la *res* por encima de los *verba*¹. La creciente sensualización de la palabra contribuyó a la liberación del lenguaje de la tiranía del significado, sin que ello supusiera el descuido de una implícita intencionalidad expresiva. Al comienzo de *Los discípulos en Sais*, Novalis reflexiona del siguiente modo: «No podemos comprender la palabra porque la palabra es incomprensible, no se deja comprender ella misma. El antiguo conocedor del sánscrito hablaba simplemente por hablar, porque en la palabra residía su placer y su esencia»². En este sentido, aquel que posee la *inteligencia de la síntesis*, (el Maestro, esto es, el poeta) podrá apercibirse de las extraordinarias combinaciones, de los encuentros maravillosos y de las llamativas coincidencias que resultan de la regocijante *unión de elementos dispares*: «Y, así, [conseguirá] tocar las más recónditas cuerdas, jugando con ellas, provocando los ritmos y los sonidos más puros»³. En la poesía simbolista, heredera directa del romanticismo, la evanescencia del significado actualizaba la capacidad hierofánica del significante y la potencia evocadora de la musicalidad del verso. El influjo parnasiano acrecentó el gusto por los juegos de palabras, las asonancias y las secuencias aliterativas. Pero las palabras *amalgamadas* de aquella «aboli bibelot d'inanité sonore»⁴ aún no alcanzan los extremos desrealizadores de la escritura vanguardista, donde se llegará a planteamientos más radicales, logrando convertir la poesía en *forma lingüística objetivada*, es decir, «forma pura edificada sobre la opacidad del significado»⁵.

Desde las trincheras del Futurismo ruso, David Burliuk (1882-1967), Aleksei Kruchenik (1886-1968), Vladimir Mayakovsky y Velimir Klebnikov (1885-1922), firmantes del texto programático «La bofetada al gusto del público» (1912), ordenaban honrar los derechos de los poetas comprometiéndose en los términos que siguen: «1. A

¹ Vid. M. Asensi: *op. cit.*, pp. 31-32.

² Novalis: *Los discípulos en Sais*, p. 237.

³ *Ibid.*, pp. 237-238.

⁴ S. Mallarmé: *Plusieurs sonnets*, en *op. cit.*, p. 168.

⁵ J. Tusón: *El lujo del lenguaje*, pp. 83-84.

augmenter en volume le vocabulaire du poète à l'aide de mots arbitraires et dérivés (novation verbale). // 2. A une haine irrépressible envers la langue existant avant eux»⁶. Un año después, en la interesante «Declaración de la palabra como tal» (1913), Alexéi Kruchenik (1886-1968) situaría la inspiración muy por encima del pensamiento, de lo que se infiere que la palabra sometida a éste resulta del todo insuficiente a la hora de expresar la viva intuición del poeta: «c'est pourquoi l'artiste est libre de s'exprimer non seulement dans la langue commune (concepts), mais aussi dans sa langue personnelle [...], une langue qui n'a pas de sens défini (non figée), transmentale. La langue commune lie, la libre permet de s'exprimer plus pleinement»⁷. En esta lengua transmental que el poeta ha creado para satisfacer sus propias necesidades expresivas, las propiedades fonéticas de la palabra destacan sobre el sentido que pudiera concedérsele, de modo que, al subordinar todo contenido a la forma, se habilita un juego de variaciones que en cierto modo preconfigura el método de la poesía permutatoria alumbrado por Cirlot cuatro décadas más tarde: «Mieux vaut remplacer un mot par un autre proche non par le sens, mais par le son (lyki — myki — kyka). [...] Une nouvelle forme verbale crée un contenu nouveau et non l'inverse»⁸. Por citar un ejemplo más de la deriva fonetista del Futurismo ruso, también en el manifiesto «El vivero de los jueces» (1914) los nuevos poetas defenderán la total autonomía del lenguaje poético con respecto a la realidad extraestética, tratando así de «conférer sens aux mots *selon leur caractère graphique et phonique*»⁹.

En los años veinte, el poetista checoslovaco Karel Teige formuló la necesidad de «hacer revivir las palabras de manera que se conviertan en realidades autónomas, en *generadores directos* de emoción, y no solamente en portadores de contenido —de

⁶ AA.VVV.: «Une gifle au gout public», en Javier Tenías (ed.): *Antología de poetas futuristas rusos* (Zaragoza: El Último Parnaso, 1997), p. 14. Puede verse en la versión castellana de V. Mayakovsky: «Bofetón al gusto del público», en *Poesía y revolución*, p. 11.

⁷ AA.VV.: «Déclaration du mot en tant que tel», en *op. cit.*, p. 29.

⁸ *Ibid.*, p. 30. Sobre la permutación cirlotiana, *vid. infra* «3.3.4. El enderezamiento postista y la poesía permutatoria de Cirlot».

⁹ AA.VV.: «Le vivier des juges», en *op. cit.*, p. 24. Puede leerse la traducción castellana en X. González Gómez: *Manifiestos...*, p. 41. Uno de los adeptos que rubricaron dicho texto programático, el citado Klebnikov, fue autor de un poema íntegramente compuesto de palíndromos, que transcribimos del siguiente modo: «Kóni, tópot, inok / No ne réč', a čěren ón / Idem mólod, dólom médi / Čín zván mecēm návznič'. / Gólod čēm meč dólog. / Pál a nórov chúd i dúch vorona láp. / A čtó, ja lóv. Vólja ótča. / Jád, jád, djádja. / Idí, idí», etc. Puede verse el original en Velimir Klebnikov: *Stichotvorenija i poëmy* (Leningrado [actual San Petersburgo]: Sovetskij Pisatel, 1969). *Vid.* Oskar Pastior: «Anagramme und Palindrome von und zu Velimir Chlebnikov, Dmitrij Avaliani, Aleksandr Arfejev, Sergej Birjukov, Vsevolod Nekrasov, Nikolaj Ladygin, Stanislav Lakoba», en *Zwischen den Zeilen*, n° 10, octubre de 1997, pp. 126-151. *Cfr.* Raymond Cooke: *Velimir Khlebnikov: A critical study* (Nueva York: Cambridge University Press, 1987), p. 93; y Iuri M. Lotman: *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996), nota 17 a pie de p. 39. Es interesante destacar a este respecto el trabajo original de Roman Jakobson: «La nouvelle poésie russe» (1921), en *Questions de poétique* (París: Seuil, 1973), pp. 11-24.

noción—»¹⁰. En este sentido, la intensidad poética sería directamente proporcional al grado de distanciamiento operado entre palabra y concepto, según una de las leyes fundamentales formuladas por la ludolingüística¹¹. Por tanto, lo que interesaba a Chicharro y Ory fue el juego creativo que la poesía establece consigo misma en detrimento del régimen racional del lenguaje, lo que se refleja en el fondo ilógico y en la forma contrafactual de la composiciones postistas, exponentes de aquella *ironía barroca* que, según Roland Barthes, no es otra cosa que la cuestión planteada al lenguaje por el lenguaje mismo: «ironía que, a falta de mejor nombre, llamaríamos *barroca*, porque juega con las formas y no con los seres, porque amplía el lenguaje en vez de reducirlo»¹². Tal como apuntara Chicharro en un fragmento metapoético cuyo solecismo inicial, dicho sea de paso, privilegia los componentes rítmico-musicales del poema por encima de su coherencia lógico-gramatical:

No lo entenderlo pienso, ni aun lo dudo,
que se me hace el pensar corto redrojo
al perseguir mis versos, como a cojo
que tras liebre corriera o tras zancudo.
Releyendo lo escrito, al verlo mudo,
sin música escuchar, yerto despojo,
inútil vaga por su letra el ojo
perdido en deshacer tan grave nudo¹³.

El contenido que excluya el impulso alado de la cadencia eurítmica se vuelve pesado a los ojos del entendimiento poético. Precisamente, es el juego el que le confiere a la estructura formal propiedades rítmicas a partir de la repetición de patrones prosódicos y de cualesquier combinaciones sonoras que tiendan a aligerar el «grave nudo» de los significados y que, aun al margen de la coherencia o de la razón, permitan al ojo bailar sobre la materia vivificada del verso. Uno de los ilustres precedentes de esta exploración de las posibilidades sonoras del poema a través de la juguetización desrealizadora del lenguaje fue nada menos que Lewis Carroll (1832-1898), quien marcó directamente la evolución literaria del filopostista Fernando Arrabal¹⁴. En la obra del irlandés, aclamada por los surrealistas, suelen ir de la mano el culto al mundo del sueño y la liquidación de las

¹⁰ K. Teige: «Manifiesto del Poetismo» (1929), en X. González Gómez: *op. cit.*, p. 112.

¹¹ J. L. Gárfer & C. Fernández: *Juegos de palabras...*, p. 10. *Vid. supra* «2.2.7. La imagen poética y el juego de palabras».

¹² Roland Barthes: *Crítica y verdad* (Buenos Aires-México D.F.-Madrid: Siglo Veintiuno, 1972), pp. 77-78.

¹³ E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 52.

¹⁴ Esta influencia se percibe tanto en su obra poética como en la dramática. *Cfr.* J. Pont: *El Postismo...*, pp. 69-70; y Zoraida Carandell: «Fernando Arrabal: *Los hombres del triciclo*», en Víctor García Ruiz & Gregorio Torres Nebrera (ed.): *Historia y antología del teatro español de posguerra*, vol. IV [1956-196] (Madrid: Fundamentos, 2004), p. 246.

leyes que rigen la realidad histórica, todo ello a través de una suerte de transformaciones mágico-oníricas que determinan, en último término, la irrupción del deseo como potencia subversiva. Desde *La caza del Snark* (1876), poema en ocho cantos que constituye el máximo exponente carrolliano del arte de disparatar, hasta los poemas que integran su elocuente *Rhyme? and Reason?* (1883), la primacía estructural de la rima y del ritmo sobre la congruencia lógico-semántica quiebra irreparablemente la simetría entre la cohesión de la forma y la coherencia del contenido dando como resultado un divertidísimo juego de sinsentidos que pareciera consumir la poética bosquejada por Novalis: «Poesías meramente armoniosas y llenas de palabras bellas, pero también sin sentido ni conexión — a lo más estrofas sueltas inteligibles— como nada más que fragmentos de cosas diversísimas»¹⁵.

El primero en traducir *La caza de Snark* a la lengua francesa fue Louis Aragon en 1929, quien la situó a la altura de otros hitos como los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont o el rimbaudiano *Una estación en el infierno*, obras de culto dentro de la estética de referencia del Surrealismo¹⁶. Pero el modelo de estas composiciones absurdas no es otro que el poema «Jabberwocky», inserto en el primer capítulo de *A través del espejo* (1871), secuela de *Alicia en el País de las Maravillas* (1865). Al comienzo de dicha obra, la protagonista cruza al otro lado del espejo y allí se encuentra con el Rey Blanco, quien, abstraído en sus anotaciones, no puede verla ni oírla. En ese momento la niña aprovecha para sujetar la punta del lápiz y obligarlo a escribir cuanto se le antoja (episodio que claramente podemos relacionar con la futura escritura automática de los surrealistas). A continuación, toma cierto volumen que reposaba en una de las mesas de la estancia transespecular para abrirlo justo por el poema «Jabberwocky», compuesto de siete estrofas ininteligibles, la primera de las cuales aparece reproducida con los caracteres invertidos que se repiten al final:

Twas brillig, and the slithy toves
did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
and the mome raths outgrabe¹⁷.

¹⁵ Novalis: *Gérmenes o fragmentos*, p. 41. La proximidad de la poesía de Carroll con el espíritu del romanticismo germánico ha sido puesta de relieve por la crítica; cfr. Manuel Garrido: «Introducción», en L. Carroll: *Alicia en el país de las Maravillas* / (Madrid: Cátedra, 2008), p. 82. Vid. Lewis Carroll: *El riesgo del placer: la caza del Snark, antología de canciones y nonsense y el capítulo inédito de Alicia* (México D.F.: Era, 1979).

¹⁶ Vid. id.: *La chasse au Snark*, traducido por L. Aragon (Paris: Seghers, 2012).

¹⁷ «Borgotaba. Los viscoleantes toves,/ rijando en la solea, tadrababan.../ Misébiles estaban los borgoves/ y algo momios los verdos bratchilaban». Para la versión española del «Fablistanón» («Jabberwocky»),

El recurso lúdico más destacable del poema de Carroll lo constituye un tipo especial de neología, las palabras *a pormanteau* o palabras-maleta, que más tarde utilizarán Huidobro (en el conocido «Canto IV» de su *Altazor*), los surrealistas e incluso James Joyce (1882-1941) en la cómica *Finnegans Wake* (1939), novela experimental escrita por el irlandés desde principios de los años veinte. Tal como explica Humpty Dumpty (Tentetieso) a Alicia, la técnica de las palabras-maleta consiste en la presencia de «dos significados empaquetados en una sola palabra»¹⁸. Los resultados disparatados que se derivan de esta técnica ponen de manifiesto la dimensión inventiva del lenguaje a partir de la transformación de los elementos que componen el código abierto de la lengua. En cierto sentido, las palabras-maleta encarnan la atracción infantil por los juegos de palabras, aunque también guardan una misteriosa relación con los procesos lingüísticos que describen los esquizofrénicos¹⁹. Si bien, tal como sostiene Carroll en el prólogo a *La caza del Snark*, para dominar dicha técnica se requiere «ese raro don que es una mente equilibrada»²⁰. A juicio de André Breton, lo más destacable del *nonsense* carrolliano consiste en el hecho de que constituye *la solución vital* de una contradicción severa entre «la aceptación de la fe y el ejercicio de la razón»: «El *juego* infantil —continúa Breton—, como medio perdido de conciliación entre la acción y el ensueño en vistas a la satisfacción orgánica, comenzando con el simple “juego de palabras”, se encuentra de esta suerte rehabilitado y dignificado»²¹. En la obra de Carroll, la propia Alicia testimonia su complacencia por tan insólito poema, del que sin embargo admite no haber entendido prácticamente nada: «Es como si se me llenara la cabeza de ideas, pero al final... ¿no sé qué significan!»²². La lección poética que este pasaje importa será plenamente asumida por los postistas, como demuestran estas palabras de Carriedo extraídas de su Diario a

seguimos la traducción de Ramón Buckley en la edición de M. Garrido; L. Carroll: *A través del Espejo*, precedido de *Alicia...*, pp. 249-250. Esta estrofa fue publicada originalmente por Carroll en 1855, cuando contaba con veintitrés años de edad.

¹⁸ *Ibid.*, p. 318.

¹⁹ De hecho, uno de los esquizofrénicos más ilustres del siglo XX, Antonin Artaud (quien precisamente tradujo —o más bien recreó— el poema de Carroll), hizo propia esta técnica con resultados mucho más perturbadores, lo que ha suscitado el interés de Deleuze a la hora de contraponer la profunda y destructiva subversión lingüística de Artaud a la más cerebral y superficial de Carroll (contraposición que, desde mi punto de vista, podría extenderse a las divergencias entre la locura inventada del Postismo, más carrolliano, y el desorden visceral del Surrealismo). Vid. G. Deleuze: «Decimotercera serie: Del esquizofrénico y de la niña», *Lógica del sentido*, pp. 110-124. Cfr. Jorge Fernández Gonzalo: «El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud», en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº 75, mayo de 2011, dirección web <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/gonzalo75.pdf>, pp. 2-3.

²⁰ L. Carroll: *El riesgo del placer...*, p. 27.

²¹ A. Breton: *Antología del humor negro*, p. 117.

²² L. Carroll: *A través del espejo*, pp. 250-251.

principios de 1949: «Poesía es lo que se dice, sin pensar en qué se dice y procurando que la cosa parezca venir de los labios de los ángeles, de los loros y de los rinocerontes, algo así como un sonido puesto de espaldas o una música de pandereta tocada por un niño travieso»²³.

Haciendo caso a Northrop Frye, la voluntad creativa del poeta sólo puede expresarse tautológicamente, ya que éste no tiene mayor exigencia que la de producir una obra de arte: «En otras palabras, la intención de un poeta está centrípetamente dirigida. Se dirige hacia el hecho de juntar palabras, no al de equiparar las palabras con los significados»²⁴. En primera instancia, pues, el lenguaje poético no remite a la realidad objetiva sino a la relación del lenguaje consigo mismo en cuanto que forma lingüística objetivada. Toda anécdota, todo psicologismo y todo lazo de unión con la realidad extraestética han de ser consecuentemente liquidados a favor del sustrato puro del lenguaje poético. Así aparece expresado en el Segundo Manifiesto del Postismo: «[Queremos] hacer del lenguaje no sólo un “medio”, sino, y especialmente, una fuente directa de inspiración»²⁵. Ya sea en sus variantes de absurdo o de maravilla, el *misterio* emerge desde el profundo seno del lenguaje por acción de leyes no formuladas, inasequibles a toda determinación previa. El mismo André Breton nos hablaba en 1944 de cómo los agrupamientos verbales que la escritura automática propicia responden a ciertas afinidades inhabituales, aunque *mucho más profundas* que las dictadas por las combinaciones previsibles del lenguaje racional²⁶. La idea de estas afinidades inconscientes entre las palabras coincide en gran medida con aquella «hermandad secreta» que Schlegel formuló en un importante texto de 1800: «toda incomprensibilidad es relativa y [...] a menudo las palabras se comprenden mejor a ellas mismas que quienes las usan»²⁷. Como no podía ser de otro modo, este fenómeno tiene mucho que ver con la ironía, toda vez que, según advierte Paul de Man con gran perspicacia, en ella existe «una determinación implacable y una total arbitrariedad [*unbedingter Willkür*] que habita las palabras en el nivel del juego del signifiante», echando a perder de paso toda consistencia narrativa²⁸. La escritura automática se justifica entonces como estrategia desrealizadora del lenguaje basada en la suspensión de las operaciones del pensamiento dialéctico, esto lo cual debería conducir a la

²³ G.-A. Carriedo: *Poesía interrumpida*, p. 162.

²⁴ N. Frye: *Anatomía de la crítica*, p. 119.

²⁵ E. Chicharro: «Segundo manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía. 1945-1969*, p. 293.

²⁶ A. Breton: «Silence d'or», *La Clé des champs*, p. 122.

²⁷ Fr. Schlegel: *Sobre la incomprensibilidad*, p. 222.

²⁸ P. de Man: «El concepto de ironía», *op. cit.*, p. 257. La expresión *unbedingter Willkür* (arbitrariedad incondicionada) está tomada del propio Schlegel. *Vid.* Fr. Strack & M. Eicheldinger (eds.): *Fragmente der Frühromantik*, p. 56. *Cfr.* Fr. Schlegel: *Fragmentos*, p. 133.

reelle Sprache que los románticos postularon como radical arbitrariedad del sistema de signos (aunque deba entenderse ésta en un sentido positivo que a menudo se les escapa a los críticos posmodernos como de Man)²⁹.

Por razones que la moderna psicología ha expuesto, esta *lengua auténtica* se manifiesta espontáneamente en el niño, en el primitivo y en el loco, en quienes el lenguaje está menos limitado por el mundo objetivo. Con Freud, la coerción racional va neutralizando progresivamente nuestra tendencia innata a unir palabras por el simple placer de esta unión, hasta que finalmente se imponen sólo aquellas combinaciones que forman un sentido. Pero cuando el niño comienza a familiarizarse con las palabras y a manejar el tesoro verbal de su lengua materna, antes de que dicha coerción gane terreno, el mero «experimentar en juegos» (Groos) con este material supone una fuente de placer tan importante que constantemente gusta de unir palabras «con el único objeto de alcanzar de este modo el efecto placiente del ritmo o de la rima»³⁰. Por esta razón, los juegos de palabras inspirados en los procesos primarios del lenguaje desempeñan una función primordial en las poéticas de vanguardia, a saber: evitar cualquier posibilidad de control consciente³¹. De este modo, el poeta redescubre el placer de sus primitivos juegos, como cuando el arte —en palabras de Tzara— «era un juego color de avellana, los niños armaban las palabras que tienen repique al final, luego lloraban y gritaban la estrofa, y le ponían las botitas de las muñecas»³². En tales juegos, nuestra atención psíquica se proyecta hacia el sonido, dejando que la imagen verbo-acústica sustituya cualquier sentido determinado por la relación con las representaciones objetivas. Este comportamiento lingüístico es, como vemos, propio de la infancia, en la que el niño tiende a manejar las palabras como si fueran objetos; pero no menos lo es de ciertos estados psicopatológicos en que el sujeto «avanza en su discurso siguiendo las asociaciones “externas” de la representación verbal en lugar

²⁹ En el Segundo Manifiesto del Surrealismo encontramos: «Las hordas de palabras literalmente desencadenadas a las que el dadaísmo y el surrealismo han dado libertad, abriéndoles todas las puertas, no son de aquellas que se retiran fácilmente. [...] Con la falsa idea de que nuestros esfuerzos tan sólo han servido para hacer tambalear, seriamente, a la poesía, la población [finge] no darse cuenta de que el mecanismo lógico de la frase se muestra, en sí mismo, de día en día más impotente para producir en el hombre aquella sacudida emotiva que es la que verdaderamente da valor a su vida»; A. Breton: *Manifiestos...*, p. 134.

³⁰ S. Freud: *op. cit.*, p. 124.

³¹ C. W. Bigsby: *op. cit.*, p. 71.

³² T. Tzara: «Manifiesto del señor Antipirina», *Siete manifiestos Dadá*, pp. 8-9. Disiento, pues, de la apreciación de van Hooft, quien ha querido ver en la intrascendencia lúdica de la poética chicharresca un principio de acción creativa sobre el lenguaje del que, según este crítico, carecerían el Surrealismo y Dadá; cfr. A. van Hooft Comajuncosas: «2.5.2. El poema como un juego», *op. cit.*, p. 125.

de las “internas”»³³. De ahí el interés dadaísta, surrealista y postista hacia la neurosis, la paranoia, la esquizofrenia y demás trastornos de la subjetividad.

En lo que se refiere a las obras estrictamente postistas, encontramos continuos ejemplos de esta juguetización del lenguaje a partir de todo tipo de procedimientos rítmicos, analogías fónicas y creaciones de palabras, paranomasias, aliteraciones, calambures, homeotéleutos, derivaciones y otros muchos recursos del significante que, con el habitual refuerzo retórico de la dilogía, estimulan el entusiasmo eufórico:

tengo sólo veinte uñas y sólo veinte años³⁴

Desenciérrate.

¡Salte!

¡Salta!

de contento o júbilo

—la oveja vale si bala—

—la abeja vale si vuela—³⁵

Sola moro

moro sólo

sola moro.

Muchas veces se está solo

pero mejor con decoro

¡A la mierda el oro

y a la mierda el coro!

¡Sola!

Sola-solo.

Enconces la soleá

se puebla de luz y canto

y la niebla va y se va³⁶.

[...] la divina

adivina primavera³⁷.

remera de barcas

ramera de hombres

romera de almas

rimera de versos³⁸

³³ S. Freud: *op. cit.*, p. 119. Sobre la relación del Surrealismo con los procesos mentales morbosos, *vid. supra* «2.2.10.1. Locura».

³⁴ G. Fuertes: *Obras incompletas*, p. 111.

³⁵ *Ibid.*, p. 142.

³⁶ *Ibid.*, p. 186.

³⁷ *Ibid.*, p. 146.

No es que el dolor te cape,
es que te copa,
te capicúa³⁹

—morada moraleja
[...]
reo
Tan sólo soy...
río tan sólo en esta celda sin chiste y sin sustancia
llena de ratas y «porqués»...
¿Por qué sin yo ser río nací?
¿Por qué no río?
¿Por qué no nací río?
Y sobre todo por qué reo⁴⁰

te llamo llama⁴¹

dura el nombre de un día lo que dura,
que es nombre de hombre, y es nombre de escombros⁴²

la corbeta esta vieja que es cascajo⁴³

en el paso de beso y caso orando⁴⁴

verde lujo
de jaula, lonja⁴⁵

clavada en el sudor la lejanía.
La letanía canta⁴⁶

el arce acérrimo, el acero⁴⁷

Mundo y lirondo la oscilante testa
sacude riendo el sátiro de rancia
risa y el rubio chorro riendo escancia
entre sus labios túrgidos⁴⁸

³⁸ *Ibid.*, p. 223.

³⁹ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 259-260.

⁴¹ *Ibid.*, p. 263.

⁴² E. Chicharro: *Música celestial*, p. 38.

⁴³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 67.

Quieto peca, su entelequia
se la juega a cara o cruz con cada quisque⁴⁹

se perpetúa
la quieta cacatúa de su mente⁵⁰

Paco ¿peco si te explico este alpínico marisco?⁵¹

hundel el hierro en el abierto vientre hinchado putrefacto⁵²

Son haces, luces. Delgadas como hoces, brillantes como heces⁵³

risueño cornucopio cabeza de cornúpeto escopeto⁵⁴

«[...] está cifrada la entraña.

A ti te extraña la hazaña

de tan huraña maraña

y a mí me araña la araña

que en mi cerebro se apaña.

Pon con maña, pon con saña

esa líquida legaña,

la pestaña, la castaña,

la flor tibia de la caña.

¡así pinta a la alimaña!...»

Y así conocí como era

que él era ero rey de España⁵⁵.

¡Tengo tantas tonterías!...

tentempiés, tímpanos, témpanos,

tengo tinta, teterillas,

tengo pámpanos y púrpuras...

También vendo pipirrita,

pipas, peras, pipermin⁵⁶

Es caro Lola el hilo y es clara caracola⁵⁷

Hija Hoja Ojo

⁴⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁵¹ *Ibid.*, p. 119.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 236.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 237.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 252.

te quiero te quiero
te escribo con rojo⁵⁸

te oigo mugir mujer⁵⁹

Trajo fríjoles el hijo,
rijas trajo, trajo tojos,
trajo, trajo, trajo, trajo
un trajín como un repollo.
¡Ay, qué hijo más canijo,
ay, qué pijo más rijoso!
¡Ay, qué sombras cruzan albas
por encima y por debajo! [*sic*]⁶⁰

... ¡Pena impune!
¡Oh, liso pope de epopeya y gallo
que puso encima de las crestas cristos!⁶¹

... a los patos
he echado mis zapatos garabatos⁶²

Del mismo modo que para el niño las palabras constituyen un material plástico de gran maleabilidad⁶³, así también el poeta se centra en la cualidad elástica del lenguaje, obrando y cooperando con ella, estirando la goma de los significantes y dejándose arrastrar hacia la órbita de un juego del que sólo interesa extraer la alegría de los sonidos:

Una escultura dura siendo oscura y caliente
Una escultura dura como una isla en la altura⁶⁴

con mi mímica de mimo milenario
[...]
La lana de la luna la cieluna
el humo que en la loma se amotina
el traje del paisaje hecho de alguna
materia enmarañada mortecina⁶⁵

⁵⁸ C. E. de Ory: «Carta a Carmen», en *Metanoia*, p. 274.

⁵⁹ *Id.*: «Ensedada en mis besos lagartijas», *op. cit.*, p. 263.

⁶⁰ G.-A. Carriedo: «Parábola del niño prodigio», perteneciente a *La piña sespera*, en *op. cit.*, p. 30.

⁶¹ *Id.*: «Envío a Carlos Edmundo en esta hora precursora del silencio», en *Poesía (obra completa)* (Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2006), p. 230.

⁶² Antonio Martínez Sarrión: «Homenaje al Postismo», perteneciente a *Una tromba mortal para los balleneros* (1975), recogido en Ángel L. Prieto de Paula: *Musa del 68: Claves de una generación poética* (Madrid: Hiperión, 1996), p. 33.

⁶³ S. Freud: *op. cit.*, p. 33.

⁶⁴ C. E. de Ory: «Ángel Ferrant dentro de sus materias», *op. cit.*, p. 161.

⁶⁵ *Id.*: «La virgen del aprisco», *op. cit.*, p. 138.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 154-155.

total, p. 235.

Desde luego, es en este *Arte de la fuga o rig* (1973-1976) donde más evidentes resultan las conexiones entre el espíritu postista de los años cuarenta y la evolución posterior de la poesía carloedmundiana. Un ejemplo más es el poema «No deis pelos a las palomas»:

VOZ hoz
las alas
las salas
En ellas baila la voz
En ellas volaba
la muerte

Elegantes elefantes
Se pasean
con qué felicidad
con qué facilidad

Quietud
¿Quién eres tú?
¿Es tan qué?
Estanque

¿Qué leva el carro?
Carroña

¿Qué fue lo que fue primero?
El fuego
¿Y cuál es el azul más lejos?
Azulejo
¿Y qué es el algodón?
Es algo⁶⁹

Incluso en un poema como «Trípode español», perteneciente a un ciclo poético anterior y donde subyace una crítica bufa a la cuestión patriótica por parte de un sujeto biográfico que ya tiempo atrás había iniciado su exilio poético, los juegos sonoros y visuales privilegian la sustancia formal del lenguaje muy por encima del contenido:

ESPAÑOLES oles oles ¡olé!
olas olas del mar
Españoles es ser o no ser
pañoles paños puños piñas
Es un es

⁶⁹ *Ibid.*, p. 211.

pañol
pañal
niño en pañales
¡puñales!⁷⁰

Para ese primer habitante del lenguaje (niño, primitivo o poeta), el mundo como totalidad de las cosas que lo componen (no-yo) se asemeja a una *cosa de nadie*, presta a ser poseída directamente por la subjetividad. El poeta se apodera entonces de las palabras y sus representaciones a través de todo tipo de operaciones mágico-lúdicas (paranomasias, neologismos, palabras-maleta...), tal como ilustra el poema precisamente titulado «Res nullius»:

ESTRELLAS sin dueño añejas
lejánicas cosas

Profesor de forma sin caña de pescar
pesco el nadir de nadie
Trabajo lo de abajo
Saco todo el arriba
Soy mágico soy másico
soy lótico soy mísgico⁷¹

Emulando las canciones infantiles, encontramos este otro poema de Gloria Fuertes cuya versificación vagamente recuerda alguna de las «Conneries» («Gilipolleces») de Rimbaud:

Con humo
se aleja
la abeja.
Con humo
se saca
la miel.
Con humo
se aleja
la abeja,
con flores,
se vuelve
a traer.
Ya es vieja
la abeja
pelleja.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 152.

⁷¹ *Ibid.*, p. 209.

La oveja
no quiere
pacer.
Se queja
la oveja
en la reja.
Se aleja
la oveja
sin hiel⁷².

El principio eurítmico de la poesía postista determina que cada palabra nazca de la anterior en función de un valor interno de proximidad ligado a sus propiedades fonéticas que, aun con el espacio en blanco como límite concreto, tiende a alargar hasta el infinito la cadena verbo-acústica. Merced a la prolongación del dinamismo eurítmico que hace prevalecer la sugestión sobre la designación, el entusiasmo lúdico redime el lenguaje de toda determinación finalista superpuesta por el entendimiento (que es el productor del pensamiento discursivo, racional o lógico), recuperando así el encantamiento de la sucesión. Sumido en el trance eufórico que sortea la maya lógica del lenguaje, el poeta postista tiende a balbucear como un niño, estimulado por los procesos subconscientes de simbolización análogos al pensamiento mágico⁷³. Según Steiner, padre de la Antroposofía, lo poético-artístico es en esencia «aquello que surge mediante la configuración imaginativa del vocablo, mediante la configuración musical del vocablo»⁷⁴. De ello resulta la íntima conexión entre la euritmia y las canciones lúdicas infantiles en que las palabras tienden a unirse caprichosamente: «Se conceden un ritmo que es el motor del juego. Las palabras dan la medida y la cadencia, y a la par que se respuntan, van logrando ejes, cuadros, parábolas...»⁷⁵. No en vano, el Tercer Manifiesto del Postismo señalaba como fuentes de inspiración ciertos juegos infantiles, especialmente el trabalenguas o el triquitraque⁷⁶. E

⁷² G. Fuertes: «Tango», *op. cit.*, pp. 108-109. Citando el soneto que abre la serie rimbaudiana antes aludida: «Casquette / De moire, / Quéquette / D'ivoire, // Toilette / Très noire, / Paul guette, / L'armoire, // Projette / Languette / Sur poire, // S'apprête, / Baguette, / Et foire»; A. Rimbaud: *Poesías completas* (Madrid : Cátedra, 2011), pp. 444-446.

⁷³ Vid. A. Crespo: «La poesía de Eduardo Chicharro», *Poesía, invención y metafísica*, pp. 84-85. Escribía Bachelard en 1938: «la euritmia de un frotamiento activo, siempre que éste sea lo bastante suave y prolongado, determina la euforia»; G. Bachelard: *Psicoanálisis del fuego* (Madrid: Alanza, 1975), p. 54. Ap. por J. Pont: *El Postismo...*, cit. 33 a pie de pp. 112-113.

⁷⁴ R. Steiner: *Euritmia...*, pp. 20-21.

⁷⁵ J. J. Delgado: «El postismo, Carlos Edmundo de Ory, Félix Casanova de Ayala...», en *Félix Casanova de Ayala...*, p. 17.

⁷⁶ Vid. E. Chicharro: «Tercer manifiesto del Postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, p. 306.

incluso Gloria Fuertes se sirvió del juego de la mula como modelo para su poema «Ejercicio»⁷⁷.

En el siguiente poema de C. E. de Ory, encontramos una sucesión dialógica de paralelismos asonantes que reproducen el lúdico «toma y daca» entre un animal doméstico (el perro) y un ser mitológico celestial (el ángel), símbolos de la vida instintiva y de la puramente espiritual:

El perro le dijo al ángel: «yo te beso»
el ángel le dijo al perro: «yo te muerdo»
el perro le dijo al ángel: «yo te canto»
el ángel le dijo al perro: «yo te ladro»
el perro le dijo al ángel: «yo te alabo»
el ángel le dijo al perro: «yo te meo»
el perro le dijo al ángel: «yo te leo»
y el ángel: «¡cállate que me estropeo!»⁷⁸

Destaca el modo en que quedan subvertidas las reglas lógicas convencionales, puesto que las acciones transitivas que se predicán de uno y otro agente son propias de su contrario (aparecen cruzadas): el perro, en vez de *morder*, *ladrar* y *mear*, tal como le sería propio (y no tanto al ángel), *besa*, *canta* y *alaba* (acciones habituales en las celebraciones litúrgicas a cuyo paradigma pertenece la figura angélica). Lo alto y lo bajo, pues, se confunden. Asimismo, llama la atención cómo el efecto de dichas acciones encadenadas se retroalimenta en una serie de respuestas inversamente proporcionales desde el punto de vista de su calidad moral: mientras que el perro ejerce una acción benévola sobre su objeto, el ángel responde con una acción moralmente negativa. En este sentido, lo bueno y lo malo se transfieren. En lo que respecta a la estructura formal, junto al uso del paralelismo y de la rima asonante ya señalados (cuya incidencia en el ritmo es evidente), sobresale la división interna de los versos isosilábicos en dos hemistiquios asimétricos separados por una cesura y resultantes de la combinación de verso octosílabo (propio de la métrica popular) y pie quebrado de tendencia anfibráquica (*ó - o ó o*), este el cual se integra en el verso mayor y enlaza rítmicamente con los dos primeros segmentos del octosílabo (compuesto éste por dos anfibrácos y un troqueo: *o ó o - o ó o - ó o*). El último verso, donde sólo permanece la asonancia como principal elemento estructurador, ya no responde a dicho esquema lógico y rítmico, lo que rompe humorísticamente la sugestión eurítmica del poema.

⁷⁷ «Con lo uno / de Unamuno. / Con lo dos, / del señor Dios. / Con lo tres / de ir al revés», etc; G. Fuertes: *op. cit.*, pp. 231-232.

⁷⁸ C. E. de Ory: «Diálogo del perro y el ángel», en *Revista Atlántica*, nº 27, 2004, p. 37.

En este tipo de creaciones poéticas la subjetividad puramente formal prevalece por encima de cualquier contenido de la representación, tal como sucede en la poesía romántica nacida bajo el signo de la ironía schlegeliana:

El elemento musical termina *aislándose por completo*, y a veces el romanticismo logra realmente reconstruir un tipo de poesía similar a ese bonito verso de la infancia que todos conocen: *Ulen Dulen Dorf* [verso infantil danés equivalente a nuestro *Pito, pito, colorito*]. Se supone que esas poesías son las más perfectas, pues el estado de ánimo, del que todo depende [en la ironía romántica], tiene allí el dominio absoluto y una completa independencia, dado que todo contenido sustancial ha sido negado⁷⁹.

La dimensión lúdica domina completamente sobre la función comunicativa durante los primeros años de adquisición y desarrollo de la capacidad lingüística. Las glosolalias del bebé al emitir sus primeros sonidos articulados, carentes aún del sentido referencial de los mensajes inteligibles, responden a la percepción del lenguaje como instrumento de placer, como estímulo erógeno oral. Sólo después, cuando el individuo ya ha aprehendido el orden interno de las sílabas para componer dichos mensajes, las glosolalias se convierten en un instrumento de conjura con respecto a los rigores de la significación, lo que supone la apertura de la conciencia a una dimensión lúdico-mágica del lenguaje. El sensualismo eufónico, cuya alegre frescura remite a los juegos rítmicos infantiles, es una constante de la Modernidad. Como primer botón de muestra, el poeta cubano Emilio Ballagas (1908-1954) incluyó en su ópera prima *Júbilo y fuga* (1931) versos glosolálicos del tipo:

Tierno glú-glú de la ele,
ele espiral del glú-glú.
En glorígloro aletear:
palma, clarín, ola, abril...

Tierno la-le-li-lo-lu,
Verde tierno, glorimar...
ukelele... balalaika...

En glorígloro aletear,
libre, suelto, saltarán,
¡tierno glúglú de la ele!⁸⁰

⁷⁹ S. Kierkegaard: *Sobre el concepto de ironía...*, p. 324 (también la nota 507 del editor).

⁸⁰ Emilio Ballagas: «Poema de la ele», incluido en Mihai Grünfeld: *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)* (Madrid: Hiparión, 1997), pp. 282-283. Puede consultarse el estudio de Luis Álvarez Álvarez: *Emilio Ballagas: un poeta neobarroco* (Matanzas [Cuba]: Ediciones Matanzas, 2008).

Conforme a la línea regresiva de la Modernidad que estimula la investigación de estados preconscientes, parece existir, pues, una poesía glosolámica en la que el puro placer de la enunciación se antepone a toda función referencial⁸¹. Precisamente, uno de los seguidores de la antroposofía de Rudolf Steiner, el poeta alemán Christian Morgenstern (1871-1914) —conocido por Ory—, practicó una peculiar poesía fónica abstracta en su poema «Das grosse Lalulā» (1905):

Kroklokwapfi? Semememi!
Seiokrontro—prafriplo:
Bifzi, bafzi; hulalemi:
quasti basti bo ...
Lalu, lalu lalu lalu la!

Hontraruru miromente
zasku zes rü rü?
Entepente, leiolente
klekwapufzi lü?
lalu lalu lalu lalu la!

Simarar kos malzipempu
silzuzankunkrei (;)!
Marjomar dos: Quempu Lempu
Siri Suri Sei []!
Lalu lalu lalu lalu la!⁸²

También los mencionados cubofuturistas rusos idearon un lenguaje arcano al que llamaron *zaum*, lenguaje transracional y más allá del sentido (*заумный язык*), compuesto de sonoridades salvajes, con el cual trataban de hacer emerger de la fuente oculta del lenguaje un supuesto fundamento poético. En este movimiento destacaron los citados Aleksei Kruchenik y Velimir Klebnikov, autores del poema colectivo *Juego en el infierno*

⁸¹ Vid. *supra* «2.2.10.2. Primitivismo e infancia».

⁸² Christian Morgenstern: «Das grosse Lalulā», en *Christian Morgenstern's Galgenlieder (A selection)* (Berkeley y Los Ángeles / Londres: University of California Press / Cambridge University Press, 1963), p. 13. Ory cita en su Diario a este autor, junto a Artaud, Palazzeschi o Hugo Ball, entre otros poetas de la vanguardia; pero también se remite a Dante, Grimmelshausen y muy significativamente al «Encantamiento fonetikós» de Esquilo, atribuyendo a estas modalidades de escritura una función mágica e incluso una procedencia extraterrestre, al hilo de ciertas alusiones teosóficas. Vid. C. E. de Ory: «Los textos marcianos», en *Diario*, vol. III, pp. 349-355. Morgenstern fue además el ideador de un juego consistente en asignar a los objetos nombres arbitrarios (a menudo perífrasis), a fin de atomizar las relaciones convencionales entre palabra y referente (a la «mesa», verbigracia, la llamó «el monte de la horca»); vid. Ch. Morgenstern: *Canciones de la horca* (Madrid: Visor, 1976).

(1912)⁸³. Por su parte, los dadaístas compusieron poemas en los que se hacía abstracción de toda finalidad comunicativa: Huelsenbeck, Tzara y Janco cultivaron el *poema simultaneísta*; Hausmann ideó el *poema optofonético* (en realidad una versión de la *poesía fonética* de Ball); y Kurt Schwitters (1887-1948) escribió sus célebres poemas «Anna Blume» y «Ursonate» (o «Sonata in Urlauten»: «Sonata de sonidos primitivos»)⁸⁴. Dadá aportó, en palabras de Hausmann:

un estado de pensamiento y de habla donde las palabras aún no designaban categorías sino que se encontraban en el equilibrio de un antagonismo convergente del que extraían una importancia nueva y compleja. [...] El sentido primordial de las sílabas e, incluso, de las letras no se encuentra limitado por la preocupación de significar [No obstante] El método dadaísta de dislocar y desintegrar las formas semánticas, de entremezclar las palabras en función de ciertas asociaciones sonoras [...] *era algo muy lógico*⁸⁵.

Pero «lógico» según los parámetros de una *lógica poética* o *superlógica* basada en la analogía formal de las palabras y en la máxima versatilidad de la materia sonora indeterminada que ensordece su sentido al margen de las leyes de inferencia que rigen el pensamiento discursivo sobre la base de relaciones semánticas convencionales. Como ejemplo paradigmático de esta línea de experimentación, léase el siguiente ejemplo de Hugo Ball (inspirado en el poema «Kikakoku!» que el expresionista Paul Scheebart — 1863-1915— escribió allá por 1897):

zimzim urallala zimzim urallala zimzim zanzibar zimballa zam
 elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata
 veio de bang bang affalo purzamai affalo purzamai langado tor
 gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata impoalo
 viola lazato viola zimbrabim viola uli paluji maloo⁸⁶

Es cierto que Hausmann se atribuyó la paternidad del poema fonético abstracto en 1918, estableciendo como referencias *a posteriori*: los citados Morgenstern y Scheerbart (si bien toma de este último el poema «Te amo», perteneciente a *Una novela ferroviaria*,

⁸³ Vid. Gérard Conio: *Les avant-gardes: entre métaphysique et histoire. Entretiens avec Philippe Sers* (Lausanne : L'Âge d'Homme, 2002), pp. 148 *et seq.* Pont cita a Klebnikov a propósito de Ory en J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 107.

⁸⁴ Sobre este tema, *vid.* Kurt Schwitters: *Poesía fonética* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001).

⁸⁵ (El énfasis es mío.) R. Hausmann: *Correo Dadá...*, pp. 190-191.

⁸⁶ Recogido por Hans Richter: *Dada: Art and Anti-Art* (London: Thames and Hudson, 1965), p. 43. Pueden verse otros ejemplos de Ball en G. Hugnet: *La aventura dadá*, pp. 188-190. Sobre la calidad de Scheerbart como precedente de la poesía fonética de Ball, *vid.* Raúl Gustavo Aguirre: *Las poéticas del siglo XX* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1983), p. 101.

1900); el habla de los habitantes de Laputa y de los caballos del país de los Yahoos en *Los viajes de Gulliver* (1726), de Swift; la poesía popular del Medievo; y, más interesante para nosotros, un trabajo del lingüista y folclorista cubano Fernando Ortiz (1881-1969) titulado «Jitanjáforas en Cuba» (1936), donde se incluían unas composiciones falsamente atribuidas a Góngora (a quien Hausmann también se remite de manera significativa); sin olvidar, por supuesto, a los románticos alemanes⁸⁷. Mas, con todo, fue Ball —y así lo reconoce el propio Hausmann— quien en un fragmento de su Diario (fechado el 23 de junio de 1916) anunciaba el invento de un nuevo género: los «Versos sin palabras» o poemas fonéticos, «en los que el equilibrio de las vocales sólo se pondera y distribuye según el valor de la secuencia de la que se parte»:

gadji veri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim veri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabim...⁸⁸

En el «Manifiesto de la primera velada Dadá», redactado el 14 de julio de 1916, el dadaísta alemán detallaba este proceso de desrealización del lenguaje:

Recito versos que aspiran nada más y nada menos que a renunciar a la lengua. [...] No quiero palabras que otros hayan inventado. Todas las palabras las han inventado otros. Quiero zascandilear por mi cuenta con las vocales y consonantes que me convengan. [...] Simplemente dejo salir los sonidos. [...] Cualquier cosa tiene su palabra; la misma palabra se ha convertido en cosa. ¿Por qué no se va a poder llamar Pluplusch al árbol y Pluplubasch cuando ha llovido? ¿Y, en realidad, por qué ha de llamarse de alguna manera?⁸⁹

Como vemos, en esta regresión a la glosolalia infantil existe una concepción lúdica del lenguaje que determina la sustitución de expresiones convencionales por otras del todo arbitrarias y dotadas de gran sonoridad. Tales juegos estuvieron asimismo presentes en los orígenes de la estética surrealista, cuando sus adeptos se propusieron trastocar el orden

⁸⁷ Vid. R. Hausmann: «Poema fonético», *op. cit.*, pp. 81-98. Puede verse el trabajo de Fernando Ortiz: «Jitanjáforas in Cuba» (originalmente publicado por la revista *Transition*, nº 25, otoño de 1936), en Douglad McMillan: *Transition 1927-38: The history of a literary era* (Londres: Calder and Boyars, 1975), pp. 172-180.

⁸⁸ Vid. H. Ball: *La huida del tiempo...*, p. 138.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 372. Es también célebre el poema «Karawane», firmado por el propio Ball: «jolifanto bambla ô falli bambla / großiga m'pfa habla horem / egiga goramen / higo bloiko russula huju / hollaka hollala / anlogo bung / blago bung / blago bung / bosso fataka / ü üü ü / schampa wulla wussa olobo / hej tatta gorem / eschige zunbada / wulubu ssubudu / uluwu ssubudu / —umf / kusa gauma / ba—umf».

convencional del mundo por medio de todo tipo de transgresiones de la ley de identidad. Inspirados en el comportamiento verbal infantil, los surrealistas vieron en dichos juegos un modo óptimo para desligar el lenguaje de cualquier utilidad práctica, transformando el sentido de las palabras según profundas necesidades expresivas⁹⁰. Más tarde, esta tradición experimental fue retomada por C. E. de Ory en su Taller de Poesía Abierta:

Inventábamos palabras en el A.P.O. Era un método de invento que consistía en *ver* un objeto al azar y llamarlo no por su nombre corriente y usual, sino a partir del primer impulso abstracto de la visión. Ver es ya nombrar, mientras que «mirar» es solamente mirar lo mismo que está ahí puesto sin *nuestra existencia*. Hacer existir cosas dentro de uno⁹¹.

Desde el punto de vista del Postismo, las palabras se convierten en movimientos del alma objetivados, desligados de todo plan conceptual y liberados del yugo contenidista: «Tomamos palabras y las vamos colgando a las ramas del árbol del Concepto, pero cuando queremos expresarnos, cuando queremos decir lo que sentimos entramos en la gran Torre de Babel»⁹². Tal sería el caso, a pesar de su inautenticidad, de los poemas que Jesús Juan Garcés (tránsfuga de Juventud Creadora que militó ocasionalmente en las filas postistas) incluyó en sus *Poemas primitivos para ángeles*, parcialmente publicados en el número único de *La Cerbatana*:

Auiu
auiu
Celi Celi auiu
ICISUS ICISUS
luci luci auiu

ave ave auiu⁹³.

Uuuuuuuuuu
uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu

⁹⁰ Vid. E. Guigon : «L'objet surréaliste, le jeu et l'humour», en J. Chénieux-Gendron, J. & M.-C. Dumas (directs.): *op. cit.*, pp. 265-266. En efecto, escribía Breton tempranamente: «Empezábamos a desconfiar de las palabras. De pronto nos habíamos dado cuenta de que requerían ser [liberadas]»; *vid.* A. Breton: «Las palabras sin arrugas», en *Los pasos perdidos*, p. 119. En tal sentido, es fácil pensar que la insurrección surrealista —y por extensión, vanguardista— contra el lenguaje convencional está directamente relacionada con aquella rebeldía contra la realidad impuesta por los usos de aquél; *cfr.* G. Durozoi & B. Lecherbonnier: *El surrealismo*, p. 219.

⁹¹ C. E. de Ory: «Mi “atelier” de poesía de Amiens», conferencia pronunciada en el Ateneo Científico, Artístico y Literario de Madrid, el 26 de marzo de 1971, y en el Colegio Mayor Diego de Covarrubias de Madrid, el 4 de diciembre de 1972. *Ap.* R. de Cózar: «Introducción» a C. E. de Ory: *Metanoia*, p. 75.

⁹² *Id.*: *Noches dantescas*, p. 5.

⁹³ Vid. J. J. Garcés: «Canto cuarto (Oración al ángel ICISUS)», *Poemas primitivos para ángeles*, en la sección «Liricoteca» de *La Cerbatana*, p. 8.

[illegible]

Zelel...
zelel...

zelel...

nana... nana... nana...

Zeel...

egel...

egel...

ក្រុមប្រឹក្សាភិបាល

Chsssss.....94

En otras ocasiones, se impone la necesidad de una regla que oriente mínimamente la experimentación lúdica, a fin de evitar que el poema caiga en la más inane disolución oral. En este sentido, cabe mencionar el protoulipismo postista del sibilante «Soneto en eses» que Ory escribió a partir del juego aliterativo y que, implícitamente al menos, alude al estado de embriaguez (la locución verbal «hacer eses» significa coloquialmente andar hacia uno y otro lado a causa del exceso de alcohol):

La díscola la sílaba inconclusa
La hermosa sal inmensa en mi saliva
De su salud sonora saco viva
sangre salvaje súbita y profusa

Música de sedienta cornamusa
Sones alisios de una brisa esquivia
Saltando suelta y santa mi misiva
semántica en el seno de mi musa

Sede de seda de esos sabios labios
Salamandra secreta del soneto
Ósculo suave surto en mis escalas

Suma y simiente de mis sueños sabios
Serpiente musical soplo sujeto
Siempre a sorpresas de sutiles alas⁹⁵

Análogos juegos con el lenguaje son numerosos en la poesía barroca y, especialmente, en Quevedo, cuyo «Soneto donde se celebra a una dama poeta llamada

⁹⁴ Vid. id.: «Canto séptimo (Ángel dormido)», *ibid.*, p. 9. Citado también por T. Villanueva: «El año 1944: “Hijos de la ira” [sic], el espadanismo, el postismo y “Norte”», *Tres poetas de posguerra...*, p. 47.

⁹⁵ C. E. de Ory: «Soneto en eses», en *Metanoia*, pp. 304-305.

Antonia» supone un claro ejemplo de parómeon, figura consistente en una sucesión de palabras que comienzan por la misma letra:

Antes alegre andaba; agora apenas
alcanzo alivio, ardiendo aprisionado;
Armas a Antandra aumento acobardado;
aire abrazo, agua aprieto, aplico arenas [etc]⁹⁶.

Obviando ciertas discrepancias, bien podría afirmarse que el formalismo lúdico de las vanguardias actualizaron en gran medida (como ya antes hiciera el Romanticismo) las poéticas del Barroco, fuente de la que se nutre el Postismo. También el mexicano Xavier Villaurrutia (1903-1950), en su poema «Nocturno en el que nada se oye», perteneciente a *Nostalgia de la muerte* (1938), recurría a diversos juegos formales, aunque entrelazándolos con el sentido y dotándolos de una carga emocional más profunda (teniendo en cuenta la procedencia geográfica de Villaurrutia, el seseo propio del español de América repercute en el establecimiento de patrones fonéticos unificados):

Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz
y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura
como el hielo de vidrio
como el grito de hielo
aquí en el caracol de la oreja
el latido de un mar en el que no sé nada
en el que no se nada
[...]
hasta ciento en el pulso de mis sienes⁹⁷.

En otras ocasiones, el poeta se impone por encima de toda determinación la transgresión del código. Tal es el caso de «Ortografía ebria», poema que el lector debe descifrar mediante un proceso inverso de sustitución fonemática. En él, Ory reemplaza estratégicamente determinadas grafías de modo que la incompatibilidad entre la dicción contrafactual que de ello resulta y el patetismo expreso del poema hace saltar por los aires

⁹⁶ Vid. Francisco de Quevedo: *Obras completas. Vol. 2, Obras en verso* (Madrid: Aguilar, 1988).

⁹⁷ Xavier Villaurrutia: *Obra poética* (Madrid: Hiperión, 2006), pp. 272-273. Asimismo de este autor, en el poema «Nocturno sueño», encontramos juegos paranomásticos y dilogías: «Abría las salas / profundas del sueño»; «El cielo en el suelo»; «Cerraba las alas / profundas del sueño»; *ibid.*, pp. 274-275.

jocosamente lo que en el caso de una adecuación formal al contenido no pasaría del delicuescente amaneramiento de una sarta de tópicos mal versificados:

Tabios míos tabios que bebíanse
las tágrimas tan tristes
Conozco la relleza de llorar
Y aquí pienso en los meyes
y las meinas y en los
bríncipes y las brincesas
que también alguna vez lloraron
de apores y de peseos
mojando con sus tágrimas el trono
y sus tabios de olo⁹⁸

En «Carta de noche a Ángel», Eduardo Chicharro juega con los significantes a partir de un artificio de adición por fusión de elementos léxicos a modo de *falsos acrónimos*:

El can contiguo con el acanto antiguo.
La cantimplora con el perro que te implora.
La clavícula con el clavo y la canícula.
La colubrina con la concubina.
La espeleología con el pelo y la lejía.
La fenomenología con la fe y la canonjía.
La mordaza con la mostaza.
La propia mostaza con el mosto y con la taza.
La economía con el dulce nombre del eco.
El vituperio con el baile de San Vito.
El astrolabio con la labia de los astros [etc.]⁹⁹

Este recurso ludolingüístico, que apela en primer término al carácter analógico de la lengua, genera una serie continua de contrasentidos, en tanto que las analogías formales no reposan sobre un origen etimológico común. Fernández Molina ha citado a Carlos Miranda (1868-1918) como uno de los precursores de esta fórmula lúdica de composición asimilada por los postistas. En sus mixtificadoras «E-timo-logías» puede leerse:

Cam descubrió las camuesas, Sara inventó los saraos, Nuestro Mesías las mesas y
Baco los bacalaos.

⁹⁸ C. E. de Ory: «Ortografía ebria», de *Arte de la fuga o rig* (1973-1976), en *Energeia*, p. 215.

⁹⁹ E. Chicharro: «Carta de noche a Ángel», *Música celestial...*, p. 150.

La sémola la hizo Sem; el plato lo hizo Platón; y las santas Samtarem y las salas Salomón.

Buda inventó los budines; Confucio las confusiones; Palanca los palaquines y Canals los canalones¹⁰⁰.

Más allá de la intención humorística que late en estos juegos, había que volar por los aires el diccionario para poder percibir la dimensión oracular de un lenguaje cuyo sentido profundo, verdadero y secreto únicamente se revela a través de las ocurrencias verbales del poeta. Tal como escribió Michel Leiris en las páginas del nº4 de *La Révolution Surréaliste*, en referencia a su compañero de grupo Robert Desnos:

Une monstrueuse aberration fait croire aux hommes que le langage est né pour faciliter leurs relations mutuelles. C'est dans ce but d'utilité qu'ils rédigent des dictionnaires, où les mots sont catalogués, doués d'un sens bien défini (croient-ils), basé sur la coutume et l'étymologie. Or l'étymologie est une science parfaitement vaine qui ne renseigne en rien sur le sens *véritable* d'un mot, c'est-à-dire la signification particulière, personnelle, que chacun se doit de lui assigner, selon le bon plaisir de son esprit. Quant à la coutume, il est superflu de dire que c'est le plus bas critérium auquel on puisse se référer [...] En disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées. Alors le langage se transforme en oracle et nous avons là (si ténu qu'il soit) un fil pour nous guider, dans la Babel de notre esprit¹⁰¹.

Animado por las potencialidades mágicas y humorísticas de estos juegos paratimológicos, Ory compuso su «Fantasmagoría fonética»:

Que tiene cobre cuprífero
Y cupresino el ciprés
Montón de cosas es cúmulo
Y cumbre mayor altura

Cerámica no es de cera
Porcelana no es de lana
Caudaloso habla de agua

¹⁰⁰ Ap. A. Fernández Molina: «Notas en torno del pionero Postismo», en AA. VV.: *Ciudad de Ceniza...*, cit. 1 a pie de página 92.

¹⁰¹ M. Leiris: «Glossaire, j'y serre mes gloses», en *La Révolution Surréaliste*, nº 3, París, abril de 1925, p. 7. Cfr. Pierre-Henri Kleiber: *Glossaire j'y serre mes gloses: De Michel Leiris et la question du langage* (París: L'Harmattan, 1999). Podemos leer una traducción al castellano de la cita transcrita en Jean-Charles Gateau: «Un aspecto de la escritura Dada y Surrealista. La rima generalizada», en *Litoral*, nºs 174-176, 1987, p. 385.

Y cautela habla de tela

La almeja no tiene alma
Y ninguna abuela vuela
Más de una mitad palabra
Tiene pala ya lo veis¹⁰²

En el poema «Conflictos onomásticos», el gaditano aplica este mismo recurso lúdico a nombres propios, con resultados igualmente humorísticos:

No es feliz y se llama Feliciano
Constantino se llama y no es constante
A otro Patricio llaman y anda errante
Y al que llaman Crescencio es un enano¹⁰³.

Asimismo, en el poema «Turpiloquio a Eduardo sobre las inconsecuencias de la lengua castellana», de Ángel Crespo, leemos:

Todos sabemos que las lesbianas son de Lesbos
¿pero quién sabe que sus ligas son de la Liguria
y sus senos de Tetuán?
[...]
nuestras barbas son de Barbados,
los pelos del Peloponeso,
nuestras sienes, de Siena,
nuestras canas, del Canadá,
la caspa, del mar Caspio... [etc.]¹⁰⁴

El cultivo del falso derivado también es notable en el carloedmundiano «Fonemoramas», cuyo título nos revela la predilección hacia este tipo de juegos que comparte con otros postistas o filopostistas como Gloria Fuertes:

Si canto soy un cantueso
Si leo soy un león
Si emano soy una mano
Si amo soy un amasijo
Si lucho soy un serrucho
Si como soy como soy
Si río soy un río de risa [etc.]¹⁰⁵

¹⁰² C. E. de Ory: «Fantasmagoría fonética», *op. cit.*, pp. 214-215.

¹⁰³ *Id.*: «Conflictos onomásticos», recogido por L. López Anglada: *Panorama poético español (1939-1964)*, p. 466.

¹⁰⁴ A. Crespo: «Turpiloquio a Eduardo sobre las inconsecuencias de la lengua castellana», en *Deucalión*, nº 0.

Con relación a este último ejemplo, la partícula condicional «si» constituyó siempre uno de los procedimientos gramaticales más queridos por los humoristas, desde Shakespeare hasta Antonin Artaud, pasando por Lewis Carroll, Pirandello o Jarry, entre otros¹⁰⁶. Sin duda, el orden lógico y sintáctico del mecanismo prótasis-apódosis se presta a las transgresiones más sorprendentes, razón por la cual constituye una fuente inagotable de placer humorístico y de belleza «etincelante»¹⁰⁷. Pero será en la técnica paródica del *enderezamiento* donde el recurso de las analogías formales alcanzará su más alta expresión postista.

¹⁰⁵ C. E. de Ory: «Fonemoramas», en *Metanoia*, p. 237.

¹⁰⁶ Vid. J. Pollock: *¿Qué es el humor?*, p. 130-132.

¹⁰⁷ A partir de la práctica surrealista de los cadáveres exquisitos, Breton y Aragon idearon el juego de los condicionales o juego del «Si...»: en él, cada participante debía escribir una proposición que comenzara por la conjunción «Si» (prótasis), a la vez que otro, sin conocimiento previo de ésta, escribiría la apódosis correspondiente. Los resultados fueron del tipo: «B. — Si la Marseillaise n’existait pas / A. — Les prairies se croiseraient les jambes. // L. A. — Si la nuit ne finissait plus / G. S. — Il n’y aurait plus rien, plus rien, mais plus rien du tout. // B. — Si la Révolution éclatait demain / A. — Être récidiviste serait un honneur pour tous. // B. — Si l’ère chrétienne allait seulement commencer / A. — On ne se lèverait jamais plus». Estos y otros ejemplos fueron publicados por Breton y Aragon en la revista belga *Variétés*, comandada por ambos; vid. «Jeux surréalistes», en *Variétés: revue mensuelle illustrée de l’esprit contemporain*, vol. 2, Bruselas, número especial de junio de 1929, pp. 7-10.

3.3.4. El enderezamiento postista y la poesía permutatoria de Cirlot

Con el propósito de subvertir el control lógico de la estructura de los significados, los poetas de la Vanguardia histórica aplicaron a todo tipo clichés existentes (giros o expresiones fijas, fórmulas paremiológicas y demás manifestaciones estereotipadas de la lengua) una serie de técnicas de re-creación paródica e inventiva. Desde una perspectiva puramente experimental, el *lugar común* invita a la transformación lúdica de sus enunciados, lo que para el poeta determina la supremacía de la invención sobre la reproducción, sin menoscabo de la espontaneidad¹. En las páginas de la revista filodadaísta *Proverbe*, fundada y dirigida por Paul Éluard en 1920, éste reivindicaba el *valor activo* que tuvieron en su origen los lugares comunes, los proverbios o las frases hechas y que se fue perdiendo con el uso y el abuso de tales fórmulas. Guiados por su afán de redescubrir dicho valor, los surrealistas procedieron a todo tipo de recursos desautomatizadores de entre los que destacaban el retruécano, el juego de palabras o la alteración del orden habitual de los términos de la frase². En esta misma línea, el Postismo procederá al empleo paródico de formas proverbiales, así como a la descontextualización (o contextualización

¹ Cfr. G. Angeli: «Giochi di parole», *Surrealismo e humorismo nero*, p. 69 *et seq.* En palabras de Baudelaire: «¿Existe [...] algo más encantador, más fértil y de una naturaleza más positivamente excitante que el lugar común?»; ap. M. Nadeau: *Historia del Surrealismo*, p. 170, nota 29.

² Vid. *ibid.*, p. 37. Un claro ejemplo de esta recreación poética de locuciones convencionales y demás tópicos fueron los *papillons* de que hablamos con anterioridad; vid. *supra* «2.2.8.1. Misterio e inspiración». Recuértese también en este sentido, por ejemplo, el epitafio de André Breton: *Je cherche l'or du temp*, variante poética mucho más evocadora y esencializadora en su trasfondo espiritual que la fórmula estereotipada «el tiempo es oro», la cual expone un materialismo ordinario que mercantiliza hasta nuestra más preciada dádiva. Decía Tristan Tzara a propósito de Apollinaire, Reverdy y Perre Albert-Birot (1876-1967) con relación a esta práctica, que el rumano no dudó en relacionar con la técnica pictórica del *collage* (igual que Pont respecto al enderezamiento postista): «En établissant un parallélisme entre la peinture cubiste et la poésie, ils ont introduit dans le domaine de celle-ci le *lieu commun*, ce comprimé de langage, produit de la sagesse populaire, qui, sur la base d'un minimum d'entente collective, passait par le tamis de l'expérience, les résultats du penser dirigé. L'emploi de ce nouvel élément poétique fut un fait acquis pour Dada. C'est cependant sur l'initiative de Paul Éluard dans sa revue *Proverbe* que le lieu commun, authentique ou paraphrasé, apparaît plus clairement comme une sorte de polarisation du moyen d'expression. Par l'invention de nouveaux *clichés* valables, les sens péjoratifs y jouant un rôle important, Éluard a conduit la poésie sur la voie où une sorte de superstition des sens des mots représente la juste application du procédé du *collage* à la vie du langage»; T. Tzara: «Essai sur la situation de la poésie», en *Œuvres complètes*, tomo V (Paris: Flammarion, 1982), pp. 19-20. Dicho texto se publicó originalmente —aun con algunas variantes— en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 4, París, julio de 1930, pp. 15-23. Cfr. Nathalie Dupont & Éric Trudel: *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles* (Québec, Canadá: Presses de l'Université du Québec, 2012), pp. 17-19. Puede verse un muestrario de estas prácticas en P. Éluard: *152 proverbes mis au goût du jour* (1925), escrito en colaboración con Benjamin Péret, en P. Éluard: *Œuvres complètes*, vol. I, pp. 153-161 y 1363-1366. A este respecto, cfr. Albert Mingelgrün: «Jalons pour une analyse des “152 proverbes” d'Éluard et de Péret», en *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tomo 59, fascículo 3, Bruselas, 1981, pp. 574-584.

poética) de giros estereotipados³. La conexión directa que estas citas implícitas tienen con la ironía es evidente, por cuanto en ésta:

el hablante *repite* o *se hace eco* de una proposición ajena, que proviene [...] de un lugar común, [...] o que representa lo que alguien suele decir, o lo que se suele decir en determinadas situaciones, o incluso lo que se podría decir: el hablante repite la proposición pero la aplica a un estado de cosas contrastante, volviéndola inadecuada, chocante⁴.

Por qué no también incitantemente lúdica o convulsivamente bella, según el caso. Con todo, los postistas no se ven influidos en este punto únicamente por las poéticas vanguardistas, sino también por la *Premática* de Quevedo, quien se burlaba del uso indiscriminado de refranes, tópicos retóricos o poéticos y frases hechas, ya que lo consideraba un indicio de pobreza imaginativa y escasez de espíritu⁵. Léanse los siguientes ejemplos de Eduardo Chicharro:

estarme quieto, sosegarme inmoto,
desaparejar lo antiguo que apareja
mi pensamiento aquí *entre ceja y ceja*
hasta alcanzar la fuerza del gimnoto⁶.

Gime el polvo y el mosto, *por lo visto*,
fermenta en el lagar⁷

Cada minuto, *peccata minuta*;
peccata minuta, peccata mi sueño,
peccata, peccata, peccata beleño,
peccata mi vida, peccata mi ruta⁸

Mondo y lirondo la oscilante testa⁹

¿Soy yo cura, ámbito habito
o es *el hábito* del obispo
que hace al monje o no lo hace?¹⁰

³ García-Page atiende a este fenómeno de «ruptura del discurso repetido» en cuanto que «transgresión de todo fenómeno lingüístico asociable al concepto de “expresión fija” o “lenguaje literal”»; *vid.* M. García-Page Sánchez: «¿Una continuidad en el Postismo?», *op. cit.*, pp. 562-563. Sobre este tema, véase también A. van Hooft Comajuncosas: «2.5.4. Las manipulaciones de refranes y frases hechas», *Eduardo Chicharro...*, pp. 129 *et seq.*

⁴ Graciela Reyes: *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos* (Madrid: Arco, 1994), p. 51.

⁵ *Vid.* Fr. de Quevedo: «Premática que este año de 1600 se ordenó», en *Prosa festiva completa* (Madrid: Cátedra, 2007), pp. 151 *et seq.*

⁶ E. Chicharro: *Música celestial*, p. 33. Este subrayado y los siguientes son míos.

⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹ *Ibid.*, p. 67.

yo que póngame el zapato *por montera* y la cigüeña¹¹

La base original de este juego desautomatizador no es otro que el elemento eurítmico, exigencia previa con la que los postistas se adelantaban a las prácticas «reglamentadas» del OuLiPo, cuyos integrantes procedieron a la recreación lúdica de proverbios (por medio de *frases encontradas* a partir de un corpus cerrado de *frases-madre*) y de célebres alejandrinos instalados en la memoria colectiva, so pretexto de romper la rutina de los usos tradicionales y de explorar las posibilidades creativas del lenguaje¹². No en vano, ya el mismo Ory concedía al Postismo la categoría de precedente con respecto al *prothoulipismo* de los oulipistas, supuestamente en relación con el «mejoramiento protésico o ‘prothèse littéraire’ de textos ya escritos incluso por autores remotos»¹³. En efecto, según se menciona en el número único de *La Cerbatana*, los postistas idearon un nuevo método lúdico de deconstrucción intertextual o —como decían ellos— de «corrección poética»: «una especie de regla de oro postista que, a partir de la métrica eufónica, sirve de molde para introducir un texto paralelo creativamente reinventable “ad infinitum”»¹⁴.

La primera justificación de esta práctica es anterior a toda preocupación estilística, dada su función terapéutica y mediadora en el conflicto entre la sensibilidad ardiente del poeta y la realidad históricamente determinada (principio del placer vs. principio de realidad)¹⁵. Los principios de identidad y de contradicción entran en crisis en tanto que, con Georges Bataille, la realidad toda (el mundo de las apariencias) se convierte en una parodia de sí misma: cada objeto remeda a otro; nada escapa a los designios de la mixtificación¹⁶. Pero el enderezamiento no sólo conserva una dimensión psicológica o cognoscitiva, sino que asimismo adquiere una dimensión estilística de primer orden, al realizarse sobre la base de una *parábasis lírica* permanente que propicia la ruptura del encantamiento estético. Enemiga de toda efusión sentimental en aras de una lucidez

¹⁰ *Ibid.*, pp. 108-109.

¹¹ *Ibid.*, p. 125.

¹² Vid. H. Silva Ochoa: «Oulipo et surréalisme», *Poétiques du jeu...*, pp. 480-488.

¹³ C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», en *Las patitas...*, p. 185.

¹⁴ Vid. «Garcesismo, botellismo y enderezamiento», en *La Cerbatana*, p. 8. Vid. asimismo J. Pont: *El Postismo...*, pp. 199-200.

¹⁵ C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», *op. cit.*, p. 187. En tal sentido, Jaime D. Parra destaca el hecho de que el enderezamiento fuera «una técnica distanciadora, antisentimental, que pone de relieve una realidad degradada o degradante»; J. D. Parra: *Místicos y heterodoxos*, p. 23.

¹⁶ «Está claro que el mundo es puramente paródico, es decir, que cada cosa que miramos es la parodia de otra, o incluso la misma cosa bajo una forma engañosa»; G. Bataille: *El ano solar*, seguido de *Sacrificios* y *El ojo pineal* (Valencia: Pre-Textos, 1997), p. 15.

burlona por la que el poeta toma su propia emoción como objeto de un contrapunto irónico, dicha parábasis parte del doble diálogo que aquél mantiene consigo mismo y con la tradición literaria, prestándose a un juego desrealizador (o «jugarreta», en expresión de Ory) a la vez que desacralizador de la poesía académica u oficial¹⁷. Movidos por un antirretoricismo mixtificador, los postistas no dudaron servirse de recursos expresivos propios de la cultura carnavalesca tales como barbarismos, neologismos, fórmulas prosaicas o escatológica y demás registros contrafacturales, configurando así un estilo macarrónico que, sin embargo, no dejaba de ceñirse a los límites formales tipificados por la poética tradicional (romance y soneto, especialmente), lo que intensificaba aún más los efectos transgresores¹⁸.

Básicamente, el enderezamiento no sólo pasaba por corregir y subsanar obras «mediocres» —afirmaban irónicamente los postistas—, sino también por aplicar «un barniz de nobleza a cualquier expresión que no sea la nuestra»¹⁹. Tal meta se conseguiría por medio de la reinvención eufónica de un poema célebre a partir del modelo métrico-estrófico original, haciendo surgir «frases gratuitas y disparates modelados paronomásticamente»²⁰. Ahora bien, en tanto que toda parodia entraña un homenaje, dicha técnica *engarza lo viejo en lo nuevo* y contribuye, en la misma medida, a la *articulación de una síntesis* entre tradición y modernidad²¹. El ejemplo paradigmático de este tipo de ejercicios burlescos lo constituye el poema carloedmundiano «Retrete», escrito a propósito del célebre «Retrato» de A. Machado perteneciente a *Campos de Castilla* (1912):

Mi estancia con los cerdos un pato y una silla
y un tuerto avaro conde que apura su dinero
mijo caliente y caños que entierra la semilla
mi zanahoria en unos ocasos ¡qué más quiero!

Ni un pseudo autor mañana ni un adoquín transido
yambo me veis y es porque soy niño hindú o ario
mas recio y ya la fecha quemé sino tupido

¹⁷ Se trataba de una apuesta por liquidar la grave impostura de la poesía convencional y por divertir «a quienes no hagan culto exagerado de los ancestros poéticos»; C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», *Las patitas...*, p. 187.

¹⁸ J. Pont: «Ludomanía postista», *Ludus...*, pp. 438-439. *Vid. id.: La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 77. Según Pirandello, el humorismo «lo encontraremos [...] en las expresiones dialectales, en la poesía macarrónica y en los escritores rebeldes a la retórica»; L. Pirandello: *El humorismo*, pp. 69-70. *Vid. idem*, p. 138.

¹⁹ *Vid.* «Liricoteca», en *La Cerbatana*, p. 8.

²⁰ C. E. de Ory: *Diario*, vol. III, p. 341.

²¹ *Vid.* Linda Hutcheon: «Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la Ironía», en AA. VV.: *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1992), p. 178.

llamé manto de estrellas pues dan que ver hostiario.

¡Ay de mis penas rotas! desanglo hemoglobina
caro universo mota minimal de ser heno
irás con nombre iluso quién sabe de su orina
voy en el tren sentado como una cabra ajeno.

El loro ya es ternura si en la morena bélica
no ve las tejas cosas del muerto en ronda azar
blasfemo los aceites de la sal ecuménica
si voy clave de fresas y del huevo hay lugar²².

Tampoco es difícil encontrar versos de la poesía original de Eduardo Chicharro en los que se perciben claras resonancias machadianas: «Yo voy por los caminos de la loba»; «Mientras tanto voy soñando la canción que te repito»²³. Del mismo modo, fray Luis de León está presente en otros tantos versos sueltos del poeta postista: «dejé la casa sosegada vida», «nunca se cansa de tañer ni pudo / dejar de tañer tanto»²⁴. E incluso Ory se atrevió a «enderezar» dos versos de su admirado Rubén Darío en el poema «Superestructuras», fechado en 1973:

Con el áureo pincel de la flor de la harina
Dice rubén darío y por qué no
Con el áureo doncel coliflor margarina

Otro ejemplo del mismo Rubio Diario
¡Ya viene el cortejo!
Ya viene el cartero
digo yo²⁵

Súmese a estos ejemplos la parodia de arquetipos textuales, sea la «paráfrasis aliterativa de las metáforas sinestésicas de Garcilaso»²⁶, sea la reproducción hiperbólica de

²² C. E. de Ory: «Sobre el Postismo hoy», *Las patitas...*, p. 186-187. También reproducido en J. Pont: «Ludomanía postista», *Ludus...*, p. 445; e *id.*: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, pp. 78-79. Para una lectura del original machadiano, *cfr.* A. Machado: *Poesías completas*, pp. 150-151.

²³ E. Chicharro: *op. cit.*, pp. 59 y 114, respectivamente. *Cfr.* A. Machado: «Yo voy soñando caminos», en *Poesías completas*, p. 95.

²⁴ E. Chicharro: *op. cit.*, pp. 43 y 55, respectivamente. El primero de estos versos remite a la «Oda I», mientras que el segundo lo hace al «Soneto III»; *vid.* Luis de León: *Poesía* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2012).

²⁵ C. E. de Ory: «Superestructuras», en *Metanoia*, p. 300. El primer verso de referencia es el cuarto del poema «La espiga», perteneciente a *Prosas profanas y otros poemas* (1896); *vid.* R. Darío: *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1975), p. 615. El segundo verso enderezado es el que inicia el poema «Marcha triunfal», perteneciente a *Cantos de vida y esperanza* (1905); *ibid.*, p. 372. Sobre la importancia que siguió teniendo para la vanguardia española la revolución poética impulsada por el nicaragüense, véase lo apuntado en *supra* «2.2.4. Polémica en torno a un Surrealismo español».

determinados estilemas juanramonianos de la *etapa sensitiva*: sonoridad verbal, uso del apóstrofe, interjecciones patéticas, enumeración asindética o modalización discursiva del yo lírico por medio de preguntas retóricas y exclamaciones, entre otros recursos. Así se comprueba en «Una y él», falsamente atribuido al poeta onubense:

—¡Ayayay, ayayay!
¿Qué es, di tú, sin amor el vivir?
¡Me quería ahora mismo matar!
¡Ayayay!
—Flanjisterio, termifa, cachumbo
¡Purumpúm, purumpúm, purumpúm!
—¡Ayayay, ayayay!
¿Qué es la vida, di tú, sin amar?
¡Me quisiera ahora mismo morir!
¡Ayayay!
—Desidelio, flamina, calumpo!
¡Purumpún, purumpún, purumpún!²⁷

Como adelantábamos, la intención resueltamente humorística de estos enderezamientos no esconde el hecho de que en la mayoría de los casos se trate más bien de homenajes paródicos que de parodias ridiculizadoras²⁸. Esta parodia benigna aparece quíntuplemente marcada por el principio del placer:

- A) en tanto que «desacato creativo» en forma de *misreading*, postulándose como método defensivo contra la ansiedad de la influencia²⁹; lo que a su vez determina la imbricación de dos aspectos contradictorios:
- B) por un lado, el imperativo vanguardista de novedad como fuente de sorpresa (placer que experimenta la conciencia al conmoverse, suspenderse o maravillarse con la irrupción de algo espontáneo, raro o incomprensible)³⁰;

²⁶ Vid. J. Pont: *El Postismo...*, p. 176.

²⁷ Vid. *La Cerbatana*, p. 7. En uno de los poemas de *Las hojas verdes* (1906), entre otros muchos susceptibles de ser citados, pueden leerse los versos: «Este dolor me lo he buscado/ yo;/entre mis rosas, ¿lo tendría?/ ¡no!// ¡Ay! La costumbre lamentable/ de/ ¡buscar entre la sombra un por/ qué!», etc.; cfr. J. R. Jiménez: *Obra poética*, Vol. I, pp. 609-610. Asimismo, en *Soledad sonora* (1908): «¡Tristeza penetrante del cielo azul y frío!/ ¡tarde de luz, tocada de olor de primavera!/ ¿a qué tumba os lleváis el pensamiento mío?/ ¿queréis que entre estas piedras amarillas me muera?»; *ibid.*, p. 773.

²⁸ Cfr. J. Pont: *El Postismo...*, cit. 21 a pie de pp. 197-198; y F. Rubio: «*Postismo* y *La Cerbatana*: dos revistas para un movimiento», en *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, pp. 127-128.

²⁹ Vid. H. Bloom: *La ansiedad de la influencia...*, *passim*.

³⁰ Vid. *supra* «2.2.7.3. Principio de novedad».

- C) subordinado a éste, el *placer de disparatar* que surge cuando se percibe como juego la unión de las palabras al margen de su sentido, únicamente para liberar placer a través del ritmo o de la rima³¹;
- D) y por otro lado, el hecho de constituir un método lúdico basado en el «placer del reconocimiento» según la concepción de Karl Groos en su citado *Die Spiele des Menschen* (1899), asimismo en relación con determinados géneros, autores, estilos o poemas, dado que cuanto mayor es el placer del reconocimiento, mayor la sorpresa de la novedad y viceversa³²;
- E) sin olvidar el placer repudiado de la transgresión a través de una mimesis contrafactual que trasciende la mera satisfacción hostil, toda vez que el enderezamiento erige dicha transgresión en una ley invertida, dictada por el deseo inconsciente.

No cabe duda de que los juegos «enderezadores» del Postismo enlazan con técnicas vanguardistas como el *collage*, el *ready-made* de Marcel Duchamp o el *frottage* de Max Ernst³³, así como los recursos de la parodia y del absurdo que, según Jaime D. Parra, habían sido utilizados por «varios autores modernos desde Joyce y Kafka, y que incluso tenían sus cultivadores hispánicos»³⁴. Prospectivamente, el enderezamiento postista se adelantó a algunas de las técnicas que más tarde ensayarían los miembros del OuLiPo, así

³¹ Freud: *op. cit.*, pp. 124 *et seq.*

³² Si el reconocimiento es un acto productor de placer —decía Groos— «podremos esperar que el hombre incurra en el deseo de ejercitar esta facultad por sí misma, y, por tanto, experimente con ella un juego»; *ap.* S. Freud: *op. cit.*, p. 120. A esto añadía el padre del Psicoanálisis: «Se acepta asimismo que la rima, la aliteración, el estribillo y otras formas de la repetición de sonidos verbales análogos en la poesía utilizan la misma fuente de placer, o sea el reencuentro de lo conocido»; *ibid.*, p. 121. Con Theodor Adorno, la repetición es un principio lúdico sin el cual el arte no es pensable; *vid.* Th. W. Adorno: *Teoría estética*, pp. 419 y 420. Pero, a su vez, los recursos poéticos de la repetición constituyen una novedad con respecto a los modos de la comunicación lingüística ordinaria. Es propio de la dinámica del juego —no sólo poético— que ambos placeres se interrelacionen: «la alegría del reconocimiento —apunta Gadamer— consiste, precisamente, en que se conoce algo *más* que lo ya conocido. En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia. Se lo reconoce como algo»; H.-G. Gadamer: *Verdad y método*, p. 158. Tanto el placer de la novedad como el del reconocimiento están integrados en el proceso lúdico-formal de la creación postista que de Cózar describe a la luz de la siguiente enumeración: «il ritmo, la composizione plastica, la capacità creativa della parola, la rima, l'assonanza, l'elemento associativo, la ripetizione insistente di certe forme, materiali e oggetti, entrano appieno nel terreno del gioco, che compare nella "spina dorsale" di ogni opera postista»; R. de Cózar: «Il postismo e l'avanguardia spagnola del dopoguerra», en G. Morelli (ed.): *Trent'anni...*, p. 259. Del mismo modo, a juicio de Pont, en el enderezamiento «confluyen el factor sorpresa, el reclamo del azar y del juego, el humor y el disparate lingüístico, en consonancia con la sistematización de un procedimiento técnico»; J. Pont: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, p. 78.

³³ *Vid. id.*: «El Postismo como Post(surreal)ismo», en *Surrealismo...*, p. 257; e *id.*: *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, pp. 79 *et seq.*

³⁴ J. D. Parra: *op. cit.*, p. 23.

como a la *paranoia fonética*, ejercicio experimental realizado en la segunda mitad de los años setenta por varios autores internacionales³⁵. Ahora bien, por su humor constitutivo, el enderezamiento conecta mejor con la *patafísica* de Jarry y con los *Cents infames sonnets* que Boris Vian (1920-1959) escribió durante la segunda mitad de los años cuarenta³⁶. Pero también, y de forma más directa, con los juegos ventisietistas, especialmente con la jinojepa dieguina³⁷.

Precisamente es el factor humor el que lo distingue de la «poesía permutatoria» propuesta por Cirlot como ejercicio de reinención expresiva a partir de un modelo intertextual (ya sea propio o ajeno) que sirviera de paradigma, según presupuestos mágicos. Si bien las derivaciones fonemáticas postistas y las permutaciones analógicas cirlotianas guardan estrechas correspondencias en lo que se refiere a la dimensión lúdica de dichas prácticas³⁸, la técnica de repetición combinatoria que nos ofrece el catalán carece de aquel principio activo de las creaciones postistas (la ironía) que siempre hizo prevalecer la mixtificación sobre el simbolismo de misterio³⁹. Esta técnica cirlotiana consistía en combinar de todas las maneras posibles los elementos que inebran el poema (letras, palabras, versos), propiciando así una perfecta alianza entre magia y matemática⁴⁰. En tal sentido, la poesía permutatoria parecía acercarse a los juegos de palabras de Marcel Duchamp (ejercicios experimentales a partir de una figura de repetición como el retruécano) que aparecieron diseminados por el número 5 de la revista *Littérature* («Nuevas series») bajo el pseudónimo de Rrose Sélavy: «Il faut mettre la moelle de l'épée

³⁵ Según ha explicado Mário Cesariny (1923-2006), en 1976 la revista inglesa *TransformaCtion* publicó en inglés una versión experimental del soneto gongorino «De la brevedad engañosa de la vida», firmada por Peter Foster Marr, siguiendo el sistema de la cábala o *paranoia fonética* y sin ayuda del diccionario. A continuación, el citado surrealista portugués hizo lo propio con la recreación de Foster Marr, traducéndola al portugués; seguidamente, el checoslovaco Arnost Budik repitió el proceso vertiéndolo a su lengua materna, mientras que John Lyle tradujo de nuevo al inglés la versión de Cesariny, igual que hará Kent Smith con la versión de Laurens Vancrevel, quien a su vez trasladó al holandés la traducción de Arnost Budik. Finalmente, Francisco Aranda tradujo al español la versión de Laurens Vancrevel, Jean-Clarence Lambert la de Aranda al francés, y Pierre Dhainaut al «estilo antiguo» la de Cesariny. Vid. Mário Cesariny: «Góngora por kabala fonética», *Primavera autónoma das estradas* (Lisboa: Assírio e Alvim, 1980), pp. 220-221. Cfr. Maria de Fátima Marinho: *O surrealismo em Portugal* (Maia: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987), p. 450. Véase el original gongorino en Luis de Góngora: *Sonetos completos* (Madrid: Clásicos Castalia, 1992), p. 247.

³⁶ Cfr. G. Carnero: *Las armas abisinias...*, pp. 349-350. Vid. Boris Vian: *Cent sonnets* (Paris: Christian Bourgois, 1984). En relación con un filopotista como Arrabal, vid. Gerard de Cortanze: «Fernando Arrabal: "La Pataphysique est une machine a explorer le monde", propos recueillis», en *Magazine Littéraire*, nº 388 (dossier «La Pataphysique»), junio de 2000, 42-43.

³⁷ Vid. *supra* «2.2.3. La Generación del 27 y el humor».

³⁸ Especialmente, destaca la disposición formal de las obras hacia «la homofonía, la aliteración, la reiteración fónica, la rima y la monorríma y, a diferencia de lo que acontece con los surrealistas, la métrica»; J. Pont: *El Postismo...*, p. 56.

³⁹ Para Carlos Barral, el método permutatorio estuvo «siempre negado a la ironía y la chanza»; Carlos Barral: *Los años sin excusa* (Barcelona: Barral Editores, 1978), p. 85.

⁴⁰ L. Anzacot: «Introducción» a J. E. Cirlot: *Poesía de J. E. Cirlot «1966-1972»*, pp. 18-19.

dans le poêle de l'aimée»; «Abominables fourrures abdominales»; «Opalin; ô mal aine. Avoir de l'haleine en dessous»; «Je crois qu'elle sent du bout des seins. Tais-toi, tu sens du bout des seins./ Pourquoi sens-tu du bout des seins ?/ Je veux sentir du bout des seins» ; etc.⁴¹. Tales juegos fueron merecedores de la máxima atención por parte del líder del Surrealismo, quien en el número 7 de *Littérature* (publicado ese mismo año) destacaba de ellos los dos valores que precisamente atribuimos a los juegos permutatorios de Cirlot: «por una parte su rigor matemático [...], por otra parte la ausencia del elemento cómico que pasaba por inherente al género y bastaba para su depreciación»⁴². El propio Duchamp juzgaba la oportunidad de tales juegos en los términos que siguen:

Para mí, las palabras no son en primer lugar una herramienta de comunicación. [...] Los retruécanos siempre fueron considerados como una forma de pensamiento mediocre, pero yo encuentro allí una fuente de estimulación, tanto por su sonoridad como por las significaciones inesperadas vinculadas con las relaciones entre palabras discordantes. Para mí es un espacio de alegría infinita y siempre disponible en lo inmediato. A veces sobrevienen cuatro o cinco niveles de significación. Si usted introduce una palabra familiar en un ambiente que le resulta ajeno, obtiene algo similar a la distorsión en pintura, algo nuevo y sorprendente⁴³.

En verdad, la poesía permutatoria se inscribía en una amplia tradición vanguardista que se extiende desde la poesía fónica de Jean Cocteau y el Letrismo hasta la «revolución de los nombres» de Joyce, Cummings o Michaux, pasando por la «confabulación fonética» de Jean-Pierre Brisset, Desnos o el citado Duchamp, y por los demás «juegos de palabras» derivados del Dadaísmo y de las «palabras en libertad» de los futuristas⁴⁴. En lo que respecta a nuestra propia tradición vanguardista, el precedente de la poesía permutatoria lo marcaron ciertas composiciones de Giménez Caballero en *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), obra considerada como una de las primeras publicaciones surrealistas en España y donde prevalecía la evocación mágica del lenguaje sobre el humor o la función cómica:

(Lana. Lane. Luna. Lino. Lona. León.
Desierto, león, jaique, luna, tienda, lona.
[...] lija, teja, lejos, rojo, tinaja

⁴¹ Vid. *Littérature*, nº 5, 1 de octubre de 1922, *passim*. Cfr. J.-Ch. Gateau: «Un aspecto de la escritura Dada y Surrealista. La rima generalizada», en *Litoral*, nº 174-176, 1987, p. 380-382.

⁴² A. Breton: «Las palabras sin arrugas», en *Los pasos perdidos*, p. 121.

⁴³ Ap. Bernard Marcadé: *Marcel Duchamp. La vida a crédito* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008), p. 237.

⁴⁴ Cfr. A. Breton: «El Surrealismo en sus obras vivas», *Manifiestos...*, p. 217.

Cadáver, vertical, cal.
Calcañar.
Calambre, hambre, brea, amor, mortaja, jalifa, farol, olvido, ido.
¿Dónde? Cadáver, vertical
Cal⁴⁵.

Además de inscribirse en la estética experimental de la vanguardia, el método analógico-permutatorio de la poesía se inspiró en la noción dinámica de *estructura* como conjunto de relaciones entabladas por los elementos de un todo espontáneamente organizado. Entre otras referencias citadas por el propio Cirlot, se significan de forma especial las *estructuras universales* —o inconscientes— de la mente humana vislumbradas por Lévi-Strauss desde el punto de vista de su Antropología estructural, así como las tesis de la *Gestalttheorie* según las cuales «ciertas formas, colores, líneas, materiales por sí mismos poseen expresión, independientemente de la que se les cargue, atribuya o suponga»⁴⁶. Pero más allá de estas referencias epistemológicas, en el prólogo a *El palacio de plata* (1955), obra en la que el intercambio de un total de 10 versos (número de la totalidad y del retorno a la unidad) determina 12 combinaciones diferentes⁴⁷, Cirlot nos informa sobre otras dos referencias cardinales para la concepción del método permutacional: el pensamiento esotérico de La Cábala hebrea, especialmente a través del letrismo cabalístico del zaragozano Abraham Abulafia (1240-1291)⁴⁸, y los aprendizajes de la música dodecafónica de Arnold Schönberg, a su vez relacionado con el expresionismo alemán y el simbolismo tardío⁴⁹.

En un artículo aparecido en *La Vanguardia* (13 de enero de 1967), Cirlot reconocía sentirse estrechamente ligado al citado pintor y compositor austríaco, «no ya por el temple de su genio, ni el dominio en que se desarrolla —la música— sino por la afinidad y la

⁴⁵ E. Giménez Caballero: *Yo, inspector de alcantarillas* (Madrid: Turner, 1975), pp. 177 y 179, respectivamente.

⁴⁶ J. E. Cirlot: «Estructuralismo y permutación analógica», en *La Vanguardia Española*, 12 de julio de 1968; recogido por J. A. Sarmiento: *La otra escritura. La poesía experimental española* (Cuenca: Univ. Castilla la Mancha, 1990), p. 298. Si se llega a captar la estructura de las relaciones sociales, decía Lévi-Strauss, «nunca será al nivel empírico donde empezaron por aparecer, sino en un nivel más profundo, inadvertido hasta entonces, el de las categorías inconscientes, que puede esperarse alcanzar confrontando dominios que a primera vista no parecían tener relación»; C. Lévi-Strauss: *Antropología estructural (mito, sociedad, humanidades)* (México, D.F.: Siglo XXI, 2004), p. 80. Con ello, el franco-belga se acercaba a la idea evolucionista de «unidad psíquica de la humanidad». Acerca de las investigaciones de la Psicología gestaltista, vid. Groupe µ: *Tratado del signo visual: Para una retórica de la imagen* (Madrid: Cátedra, 2010).

⁴⁷ Sobre la simbología numérica del doce, vid. J.-E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, s. v. «Dodecanario».

⁴⁸ Vid. J. D. Parra: «Juan-Eduardo Cirlot y Abraham Abulafia: El cabalismo catalano-aragonés y los orígenes de la poesía experimental española», en *El Bosque*, nº 12, Zaragoza, marzo de 1996, pp. 5-14.

⁴⁹ Vid. *id.*: *En la llama...*, p. 512. De nuevo Cirlot atestigua estas dos referencias en una carta del 11 de octubre de 1972; vid. L. Anzacot: *op. cit.*, pp. 18-22.

resonancia con que yo puedo recibir su mensaje»⁵⁰. El dodecafonismo schönbergiano, forma musical atonal que revolucionó los planteamientos de la armonía tradicional, consiste en la utilización de los doce sonidos de la escala cromática en un orden determinado por el músico, pero de modo que ninguno de ellos pudiera ser reexpuesto antes de completarse cada serie. Las posibilidades permutacionales que introducía esta técnica seguro resultaron de gran interés para Cirlot, quien de hecho fue pianista de formación y se debatió durante largos años entre estas dos opciones creativas y vitales: música o poesía. Parece plausible, pues, que en su creación poética pudieran subsistir esquemas estructurales aprehendidos de sus años de formación musical⁵¹.

En este punto, destaca también su apasionada admiración hacia la música de Alexander Nicolaievich Scriabin (1872-1915), creador de una técnica original llamada *acorde místico*, en cuya concepción tuvieron gran peso diversas fuentes estéticas y esotéricas que pasan por las raíces románticas del autor y su contacto directo con el simbolismo ruso, la poderosa influencia de Nietzsche, así como su vivo interés hacia las doctrinas teosóficas del pintor simbolista belga Jean Delville (1867-1953) y hacia el esoterismo de Madame Blavatsky (Helena Blavatsky, 1831-1891), a la que el antropósofo y acuñador del concepto de eurytmia (noción que, por cierto, Cirlot conocía bien), Rudolf Steiner, había estudiado⁵². Fruto de este eclecticismo, el acorde único o místico, presente en la *Cuarta sonata para piano-Opus 30* (1903), en la *Tercera sinfonía-Opus 43* («Poema divino», 1904) y en su paradigmático *Prometheus: El poema del fuego-Opus 60* (1910), entre otras composiciones:

hace las veces de polo central de donde surgirá todo el discurso, manteniendo siempre un valor absoluto por sí mismo, especie de Uno al cual todo confluye, lo que es, finalmente, un intento por reflejar la «armonía de los mundos» a la que tienden las diferentes fuentes de inspiración del músico, que no son otras que la teosofía y el misticismo hindú⁵³.

⁵⁰ J.-E. Cirlot: «Simbolismo de la música. *Herzgewächse*», en *La Vanguardia*, 13 de enero de 1967; recogido en Enrique Granell & E. Guigon (comisarios): *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* (Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996), p. 248. Vid. V. Cirlot: «Arnold Schönberg y Juan Eduardo Cirlot», en *L'Avenç*, n° 119, Barcelona, octubre de 1988, pp. 42-43.

⁵¹ Vid. Dolores Manjón & Thomas Schmitt: «“Mi voz en el sonido de tu luz”. Estructuras musicales en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot», en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, Vol. 83, n° 4, junio de 2006, pp. 523-540.

⁵² Vid. R. Steiner: *Spiritualism, Madame Blavatsky & Theosophy: An eyewitness view of occult history* (Great Barrington, Massachusetts: Anthroposophic Press, 2001).

⁵³ Francisco Ramos: «Misticismo ruso», *La música del siglo XX. Una guía completa* (Madrid: Turner, 2013), p. 27. Otro estudioso nos dice acerca del acorde místico de Scriabin: «un acorde marcadamente disonante estructurado por cuartas. El “acorde místico” se presenta armónicamente así: *do-fa sostenido-si bemol-mi-la-re*. Pero puede invertirse presentándose por terceras (*si bemol-re-fa sostenido-la-do-mi*) entre otras posibilidades. [...]»; Josep Pascual Triay: *Guía universal de la música clásica* (Barcelona: Robinbook,

Para Cirlot, estos aprendizajes inciden prioritariamente sobre la autonomía de la lengua con respecto al asunto, lo que permite indagar en la posibilidad de un significado no denotativo basado en la cualidad evocadora de sus propiedades fónicas que la articulan independientemente de todo sentimentalismo⁵⁴. Pero, como en el caso del acorde místico de Scriabin, la permutación cirlotiana excede los límites de una mera técnica de composición para constituirse en un sistema de escritura que importa, a partir del simbolismo de lo Unitario en su infinita dinámica estructural, una *Weltanschauung* y no menos una forma de entender el hecho poético⁵⁵. Con Octavio Paz, vimos que la concepción analógica del mundo y de la realidad no sólo implica una sintaxis simbólica o imaginativa, sino también una prosodia por cuyo ritmo se modula la rotación de los signos (objetos mágicos del gran poema cósmico). Por tanto la permutación es estructuralmente posible a partir del principio analógico que asimismo se inserta en un ritmo universal⁵⁶, idea que Cirlot tomó del musicólogo germánico Marius Schneider (1903-1982) a propósito de su citada obra *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* (1946)⁵⁷.

2008), s. v. «Scriabin, Alexander Nicolaievich». Vemos cómo las notas del acorde permiten permutaciones diversas. Cirlot conoció la obra de Scriabin a través del magisterio directo del etnólogo y musicólogo alemán Marius Schneider (1903-1982) entre los años 1949 y 1954; *vid.* J.-E. Cirlot: «La simbología de Marius Schneider: Homenaje a un Gran Maestro», en *La Vanguardia*, 14 de marzo de 1969, p. 11; *id.*: «Simbolismo de la música. *Herzgewächse*», *op. cit.*; V. Cirlot: «Notas sobre M. Schneider y J. E. Cirlot», en *Rosa Cúbica*, n^{os} 9-11, Barcelona, primavera de 1993, pp. 93-102; e *id.*: «Juan Eduardo Cirlot, entre el surrealismo y la simbología», en *Agulha*, n^o 21-22. Así, por ejemplo, el título de una de las obras del catalán, *En la llama* (1945), hacía referencia a la homónima partitura del ruso (*Opus 72*); y también se percibe el magisterio de Scriabin en su temprano libro *Pájaros tristes* (1942) *vid.* J.-E. Cirlot: *En la llama...*; e *id.*: *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona* (Zaragoza: Libros del Innombrable, 2001). Sobre las correspondencias entre la poesía del catalán y la música de Scriabin, *vid.* J. D. Parra: «Cirlot, Juan-Eduardo», en Andrés Ortiz-Osés & Patxi Lanceros (Dir.): *Claves de Hermenéutica (Para la filosofía, la cultura y la sociedad)* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2009), p. 60.

⁵⁴ «Tuve la idea de inventar este procedimiento [...] también por un desprecio cada vez mayor hacia el asunto, no sólo como anécdota exterior acaecida en la historicidad mínima del humano personal, sino también por odio al sentimiento, al roto relato de la emotividad ligada a un deleznable ser, polvo de traición y tristeza»; J.-E. Cirlot: *op. cit.*, p. 512. *Vid. id.*: *Diccionario de símbolos*, s. v. «Fonético» y «Simbolismo fonético».

⁵⁵ Jorge Berenguer Martín: «Fundamentos epistemológicos de la permutación en la poesía de Juan Eduardo Cirlot», en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, n^o 10, 2007, pp. 69-81.

⁵⁶ *Cfr.* O. Paz: *Los hijos del limo*, p. 95.

⁵⁷ «Todo símbolo —escribía Schneider— es un conjunto rítmico que incluye los ritmos comunes y esenciales de una serie de fenómenos, los cuales quedan esparcidos en planos diferentes merced a sus ritmos secundarios»; M. Schneider: *El origen musical...*, p. 47. A este propósito, escribía Cirlot: «Mientras la ciencia natural establece sólo relaciones entre grupos “horizontales” de seres, siguiendo el sistema clasificador de Linneo, la ciencia mística o simbólica lanza puentes “verticales” entre aquellos objetos que se hallan en un mismo ritmo cósmico, es decir, cuya situación está en correspondencia con la ocupada por otro objeto “análogo”, pero perteneciente a un plano diferente de la realidad; por ejemplo, un animal, una planta, un color. Según Schneider la noción de estas correspondencias proviene de la creencia en la insoluble unidad del universo»; *ap.* V. Cirlot: «Notas sobre M. Schneider y J. E. Cirlot», en *Rosa Cúbica*, n^{os} 9-11, p.

Como sucede en el ciclo *Bronwyn*, los juegos permutacionales, desarrollados a medio camino entre la poesía y el misticismo, determinan una exploración de las posibilidades mágicas del anagrama, recurso capaz de suscitar por sí mismo el sentimiento de lo maravilloso ante la belleza del azar y, de forma correlativa, un movimiento espiritual hacia la búsqueda de sentido oculto⁵⁸. Veamos un ejemplo a partir de la célebre rima LIII de Bécquer:

Las lágrimas ardientes a escalar,
las palabras cuajadas, las palabras.

Y caer, como nidos
de tu jardín absorto ante el altar.

Madreselvas, ardientes golondrinas,
aquellas madreselvas.

Tu corazón, aquellas,
nidos, balcón, aquellas,
aquellas golondrinas.

Pero mudo y absorto,
pero aquellas rodillas.
Rodillas, tapias, tapias⁵⁹.

Comprobamos aquí cómo el modelo de referencia se diluye en repeticiones obsesivas de la voz onírica. La arbitrariedad y la aparente intrascendencia anejas a la práctica postista del enderezamiento contrastan con el rigor metodológico de la permutación, la cual obedece a un *suprasentido del metalenguaje*:

La permutación —escribe Cirlot en 1968— permite aplicar al lenguaje hablado procedimientos musicales como el de la variación. *Cabe transmutar un poema de Bécquer, Machado o Dante [el subrayado es nuestro], permutando el orden de los versos o el de las palabras dentro de cada verso, manteniendo la lógica del «modelo» y el suprasentido del «metalenguaje» obtenido*⁶⁰.

95. Cfr. J. Berenguer Martín: «Fundamentos epistemológicos...», en *rev. cit.*, pp. 72-73. *Vid supra* «2.2.11. El pensamiento mágico en la poesía moderna».

⁵⁸ *Vid.* M. Serra: *Verbalia...*, p. 130.

⁵⁹ *Vid.* J.-E. Cirlot: «Homenaje a Bécquer, I y II», en *Poesía de J. E. Cirlot «1966-1972»*, p. 284-290. Cfr. G. A. Bécquer: *op. cit.*

⁶⁰ *Vid.* J.-E. Cirlot: «Estructuralismo y permutación analógica», en J. A. Sarmiento: *op. cit.*, p. 299.

Es cierto que no siempre el enderezamiento postista explota un humor absurdo. En el chicharriano «Romance de la pájara pinta», su autor procedió a una múltiple reinención lúdica del conocido romance popular:

Estaba una pájara instante
floreceda en la espera limón,
con la pasa recoge la meca,
con la meca recoge su amor.
¡Ay mi sol!

Sentadita en un bosque de pájaros
la miraba su novio el azor
florecer con la hoja, el piquito
hojear... la arrebató veloz.
¡Ay dolor!
Estabita la pájara estado
donde estuvo estandito no está,
ni recoge ni coge ni deja
el azor lo cogió un gavián.
¡Ay mamá!⁶¹

Atendiendo a tales ejemplos, no cabe duda de que el enderezamiento postista y la permutación cirlotiana constituyen métodos de escritura exponencial basados en juegos combinatorios a partir de determinados modelos intertextuales. Pero, en todo caso, el enderezamiento es siempre una mimesis paródica del texto-matriz, mientras que la poesía permutatoria se identifica más bien con una mimesis generativa que estructura los diversos componentes de un texto según presupuestos mágico-simbólicos que rigen las combinaciones del paradigma en ausencia de toda intención paródica o humorística, insertando los sucesivos resultados en un Todo macrotextual respecto al cual incluso el supuesto modelo no deja de ser una variante más o menos integrada en un sistema estable de estructuras dinámicas.

⁶¹ E. Chicharro: *Música celestial...*, p. 230. El romance original reza: «Estaba la pájara pinta / sentadita en su verde limón. / Con el pico recoge la hoja, / con la hoja recoge la flor. / ¡Ay, mi amor!». En la revista *Deucalión*, órgano del «segundo Postismo», encontramos una fábula social que remite a este mismo romance, «Poema de la pájara pinta», cuyo autor es José Antonio Suárez de Puga; *vid. Deucalión*, n° 8, Diciembre de 1952.

CONCLUSIONES

Dedicamos este apartado a las principales conclusiones que abonan nuestra tesis y que más nítidamente se coligen de los copiosos documentos examinados. Atenderemos a la verificación de nuestras hipótesis de partida y al grado de consecución de los objetivos que constituyen el supuesto axiológico de nuestro proyecto, así como a las aportaciones originales con las que modestamente hayamos podido contribuir al esclarecimiento de un tema tan inexplorado como atractivo; todo ello sin dejar de mencionar las nuevas líneas de investigación que previsiblemente se abren a raíz de nuestros hallazgos.

Antes de entrar en detalle, conviene no obstante esbozar una somera valoración de la estrategia metodológica que ha regido nuestro aparato crítico. Para empezar, destacamos su óptima adecuación al objeto de nuestro análisis (la cristalización postista de aquella categoría fundante de la Modernidad estética —la ironía romántica— a que pertenecería el citado ismo español), así como su adaptabilidad a la perspectiva que adoptamos (seleccionada de acuerdo con el esquema objetivo de unas determinadas estructuras temáticas) y al enfoque (cualitativo y hermenéutico, sincrético e interdisciplinario) que dicha perspectiva ha favorecido. Una de las claves fue la de comprender que no abordaríamos prioritariamente datos sensibles ni conceptos definidos y estancos, sino categorías complejas de las que partimos para llegar a los fenómenos, aun sin exclusión de los datos historiográficos que, poseedores de un determinado sentido interno, se integran fácilmente en nuestro paradigma. A partir de este supuesto ontológico, y conscientes de las dificultades anejas a la ambiciosa tarea de redefinir el esquema de la Modernidad en función del concepto de *ironía romántica* (fundamento poético-filosófico de un discurso que por la complejidad de su propia constitución histórica en modo alguno se sujeta a una línea de desarrollo unívoco, lo que explica nuestra preferencia por el plural «discursos» para el título de portada), pronto nos apercebimos de la urgencia de adoptar un enfoque global en combinación con un principio metodológico que garantizase la explicación dialógica —que no necesariamente dialéctica— de los contenidos e hiciera posible la relación recíproca del todo con lo singular, permitiéndonos asimismo proyectar nuestras propias intuiciones a los niveles teórico y práctico del análisis discursivo. Acuciados por dicha necesidad, nos decantamos por una solución particularmente sugestiva (el *círculo hermenéutico*), rescatada por el filósofo y teólogo del romanticismo Friedrich Schleiermacher, y que más tarde se actualizaría en el pensamiento de autores de la talla de

Dilthey, Gadamer o Heidegger. Tal método presenta una evidente analogía estructural con la propia forma de retroalimentarse el entendimiento a partir de unos datos que éste debe interpretar activamente por medio de la recomposición-recolección de un sentido existencial. Pero esta analogía se revela aún más oportuna, si cabe, en lo concerniente a la ironía romántica, cuyo geometrismo simbólico circular —establecido por el propio Fr. Schlegel— remite a la espiral caótica de la que aquélla toma su tendencia (perfectibilidad absoluta bajo las formas del cambio permanente y de la progresión indefinida) en base a un *Zentrum* regulador: lo infinito. Por ende, la omnicomprensividad del citado método contribuye a la disolución de la dicotomía sujeto-objeto, tal como percibimos en la dinámica envolvente por la que el intelecto se implica en los avatares teóricos del tema a partir de una comprensión anticipada (pre-comprensión) que no anula la comprensión íntegra, sino que la hace aún más plausible en virtud de un modo especial de *entrar en juego*¹.

Huelga decir que la elección de este método ha redundado considerablemente en el tiempo invertido, dilatándolo hasta un total de diez años de ardientes lecturas, infatigable estudio y desvelada reflexión². Más allá de un trabajo académico para la consecución del título de doctor (reconocimiento al que aspiramos con renovado optimismo), esta Tesis trasciende a un verdadero proyecto vital e intelectual que confiamos siga dando frutos, toda vez que los resultados que se derivan del exhaustivo manejo de un conjunto ingente y heterogéneo de fuentes bibliográficas (en buena medida condicionado por la amplitud de nuestro objeto) no agotan las posibilidades que ofrece tan estimulante materia. Básicamente, nos hemos limitado a establecer unos puntos de partida que sin duda abrirán nuevas vías de indagación a propósito de un tema que, por sus implicaciones éticas, estéticas, filosóficas e histórico-literarias, alcanza no pocos nudos de interés. Por todo ello,

¹ Correlativamente a este supuesto epistemológico, mi propia obra de creación no es ajena a influencias románticas y vanguardistas, como tampoco indiferente a los temas aquí desarrollados. *Cfr.* P. Acevedo: *Onirisma* (Granada: Ediciones Dauro, 2001); *Cazamariposas* (Palma de Mallorca: Calima, 2006); *Estrella varada* (Madrid: Polibea, 2012); y *Los oficios* (Madrid: Devenir, 2015).

² «Le vocabulaire et l'histoire de l'époque d'un auteur —escribía Schleiermacher— sont comme le tout à partir duquel ses écrits — donc ce qui est singulier — doivent être compris, et ce tout à son tour à partir du singulier. // 1. Partout le savoir parfait se trouve dans ce cercle apparent, que tout ce qui est particulier ne peut être compris qu'en partant du général dont il est une partie, et réciproquement. Et tout savoir n'est scientifique que s'il est constitué ainsi. // 2. Dans ce qui a été nommé réside l'identification avec l'auteur et il en résulte premièrement que nous sommes d'autant mieux équipés pour l'interprétation que nous possédons cela plus pleinement — 2) mais aussi que rien de ce qui doit être interprété ne peut être compris d'un seul coup ; au contraire, en enrichissant ces connaissances préalables, chaque lecture nous met en état de mieux comprendre. C'est seulement pour l'insignifiant que nous nous contentons de ce qui est compris d'un seul coup»; Fr. Schleiermacher: *Herméneutique* (Genève: Labor et Fides, 1987), p. 115.

se trata de un proyecto sólido pero inaugural, que esperamos dé impulso a futuras investigaciones.

En el primer bloque acometimos una lectura del concepto de ironía romántica al hilo de las explicaciones más autorizadas, tratando de cumplir un doble designio: ser fieles en la medida de lo posible al espíritu filosófico que anima los escritos de Federico Schlegel y de Novalis (salvando la dificultad de su fragmentarismo disperso), y construir una base teórica unificadora que comprendiera interpretaciones alternativas o tesis aparentemente refractarias (como la de Hegel). A priori, la dificultad ha residido en la constitución misma de una noción tan compleja e intrincada, urdida en el entramado de ideas que claramente desbordan los límites de la poética para darse también en lo estético, en lo político e incluso en lo metafísico. Esto nos ha marcado el objetivo inicial de (re)componer una cierta unidad de sentido que nos permitiera excogitar adecuadamente su alcance dialéctico, respetando no obstante la irreductibilidad originaria del objeto de nuestras indagaciones: la ironía romántica (piedra angular del edificio moderno e instrumento epistemológico de la libertad estética), a que son consustanciales el humor y el juego, *sub specie ironiae*.

En esta primera sección definimos la ironía romántica como aquel fenómeno decisivo que intervino en la formación de la conciencia estética moderna a partir de la escisión esencial entre un irreprimible *e irrealizable* anhelo de infinito y la naturaleza limitada, finita y contingente de la propia condición humana y sus productos. Dicha conciencia describe un movimiento oscilante entre, por un lado, la negación infinita y relativizadora del mundo y, por otro, su afirmación igualmente infinita y restablecedora; entre la drástica emancipación del Yo y la búsqueda interior de una síntesis absoluta que trascendiera la oposición preliminar de los términos *sujeto / objeto*; entre la autodestrucción de la ilusión estética y la autocreación lúcida del entusiasmo artístico..., y viceversa. En tal sentido, la ironía significa la posibilidad de mediación de las contradicciones que soportaba la «conciencia desdichada» de la Modernidad. Primeramente, tratamos de acotar dicho concepto por contraste negativo con las demás variantes de la ironía (ironía retórica tradicional e ironía socrática), para después centrarnos en el concepto positivo tal y como fue enunciado por los románticos en la atmósfera de radical transformación filosófica y literaria que se vivió hacia finales del siglo XVIII en torno al Círculo de Jena, especialmente al abrigo de las especulaciones de J. G. Fichte y F. W. J. Schelling, por entonces profesores en la universidad de la citada ciudad turingia.

Esta labor ha resultado especialmente problemática por la total asistematicidad de las exposiciones románticas originales, por la gran cantidad de materiales disponibles, por

el grado de interacción que dicho concepto presenta con respecto a las ideas estéticas que lo alumbraron, y por los ingredientes heterogéneos que lo conforman, amén de los matices que hacen del todo inviable una elucidación específica aislada. A fin de salvar estos escollos, procedimos a un detenido comentario de la primera filosofía idealista, cuyas ideas se revelan cruciales para la comprensión del genial concepto de Schlegel. No es que la ascendencia idealista de la ironía sea una hipótesis inédita, pero existen pocos trabajos (al menos en nuestro país) que traten de validarla con la solvencia que estimamos ineludible si realmente queremos situar la cuestión en los términos apropiados. Algo más original ha sido nuestra revisión de la crítica hegeliana a las tesis románticas, a menudo considerada por los especialistas una enmienda a la totalidad. El desprecio de Hegel hacia la filosofía del *Sollen* (del deber autoimpuesto o *desideratum* como aspiración nostálgica de un infinito inalcanzable por parte de las almas bellas, románticas) nos dice mucho acerca de su apego a lo que podríamos llamar una *ética de la realización*, en la que lo sustantivo hace de necesario contrapeso a lo que de otro modo no es más que elevada tendencia; pero asimismo deja entrever las debilidades de su crítica a la ironía de Schlegel, de la que sólo extrajo una lectura parcial e interesada. En verdad, su «humor objetivo» no era totalmente inconciliable con esta ironía; por el contrario, coincidía en gran parte con la dimensión afirmativa que la completaba. De este modo, logramos dos aspectos relevantes: por un lado, encarecer los contenidos positivos de un concepto que se nos antoja mucho más amplio de lo que la crítica parahegeliana reconoce; por otro, compatibilizar las tesis hegelianas y románticas sobre el humor, con vistas a una ulterior confluencia a propósito de la teoría bretoniana del *humour noir* (en la que confluyen, además del legado romántico alemán, el «umor» desesperado de Vaché, la teoría de Hegel, el humor objetivo puro de Jarry o las tesis del Psicoanálisis freudiano, entre otras referencias). Para cerrar este primer bloque, establecimos las coordenadas que justifican la triple alianza de ironía, humor y juego en cuanto que categorías interdependientes: ironía como juego, humor como corolario moral y afectivo de la ironía, juego como impulso mediador de la reflexión, «circumincisión» de dichas categorías en el *Witz*, etc.

La complejidad del fenómeno analizado nos lleva a la sospecha de que siguen existiendo determinados constructos cuyo cumplimiento examen habría entrañado un sobre-exceso de producción que amenazaría el cumplimiento de nuestro proyecto. Una de las limitaciones ha sido la que respecta al desarrollo propiamente romántico de las proposiciones idealistas y a la particular deriva que éstas tuvieron en el amplio seno de aquel movimiento. En esta ocasión no pasamos de un esbozo general, aunque serio,

dejando para incipientes publicaciones la oportunidad de ahondar en estos y otros asuntos. Tampoco nos demoramos en la crítica de Hegel a la filosofía de Fichte, que el primero consideraba principal línea de flotación del Romanticismo. Otras de las cuestiones cuya explanación dejamos pendiente por los motivos aducidos (y que serán incluidas en un monográfico ya en preparación) son las referidas a la ironía metafísica de K. W. F. Solger, al pensamiento estético de Theodor Lipps sobre la comicidad y el humor, a la especial catarsis del sentimiento cómico-romántico, a las tesis sobre el humorismo como *confinium* de lo religioso, etc. No obstante, nuestra aproximación a la teoría romántica de la ironía ha resultado altamente satisfactoria como punto de partida teórico, al establecerse en ella una propedéutica que permite enmarcar el análisis del que a su vez se derivan los sucesivos planteamientos de nuestra investigación. De este modo queda confirmada la tesis según la cual la ironía ocupa una posición central en el ámbito de la alta especulación estético-filosófica del Romanticismo.

El segundo bloque consta de dos amplias secciones: 1) la dedicada a una contextualización histórica y literaria del Postismo; 2) aquella otra, mucho más extensa, en la que estudiamos una serie de aspectos concernientes a la fuente vanguardista que riega el pensamiento estético y la praxis poética del ismo español. Con relación al primer punto, establecemos las coordenadas culturales e histórico-políticas que determinaron la recepción (primero ambigua y después abiertamente renuente) del Postismo por parte de los sectores críticos oficiales, aportando detalles de especial interés que explican su aislamiento. Asimismo, reflexionamos sobre el difícil acomodo de la nueva propuesta en el ambiente literario y cultural de posguerra, dominado por Juventud Creadora y por los grupos afines a la revista *Espadaña*, con cuyas motivaciones estéticas y paraestéticas entraba en franca contradicción. Otros pequeños grupos experimentales corrieron una suerte análoga, pero ninguno como el Postismo —debido precisamente a su falta de originalidad programática— recogió tan cabalmente el legado de la Modernidad, cuya radiografía compusimos a partir de las claves temáticas y formales que fuimos extrayendo de aquella conciencia epigonal y periférica. Con ello demostramos que tales propiedades convertían al Postismo en un cuerpo extraño pero de gran relevancia retrospectiva dentro del panorama literario de la posguerra española.

Sin ceñirnos a divisiones periódicas estrictas, ofrecemos una visión amplia de aquel movimiento, toda vez que la constante estética que lo precede y lo cruza no se desvanece en la obra posterior de sus principales actores, cuya producción literaria posterior a la disolución del grupo en 1949 obedece a una ley de continuidad coherente e indeleblemente

marcada por el conjunto de ideas e intuiciones postistas, máxime cuando éstas conforman un programa estético abierto (en consonancia con el proyecto inacabado de la Modernidad) merced a ese fundamento que lo sobrepasa y le da orientación: la ironía romántica. Este punto de vista desafía aquel otro que reprocha el escaso interés de un movimiento cuya mera existencia habría dificultado la comprensión de la poesía de sus promotores. Ello no significa que consideremos homogénea la obra postista (ni en lo individual ni mucho menos en lo colectivo), cuyas sucesivas creaciones muestran las distintas etapas (inicios filomodernistas, aventura propiamente postista, evolución introrrealista, influencia *beat*, orientalismo...) de un periplo vital y poético que, con todo, nunca niega la experiencia que significó su verdadero punto de partida. Para validar nuestro enfoque basta pensar en la organización de la obra lírica de Ory en ciclos poéticos en proceso, no sujetos a delimitaciones cronológicas. Optamos así por conjugar la recuperación histórica del Postismo con la de las respectivas obras de sus miembros fundadores, lo que seguro dará pie a nuevas líneas de investigación.

En otro de los apartados de esta sección, establecemos una dialéctica entre las estéticas de la risa (a la que perteneció el Postismo) y las estéticas de lo serio (línea representada por las tendencias mayoritarias de posguerra), igualmente fecunda para el esclarecimiento de la falsa polémica suscitada por el llamado «Postismo de segunda hora», cuya discrepancia teórico-práctica no invalida, pese a todo, la carta de naturaleza postista de sus creaciones más audaces, en las que sus autores se sirvieron de los mismos instrumentos de renovación antipoética: juego, mixtificación y absurdo. Pero la idea de un «Postismo en serio» desplazaba el núcleo de las preocupaciones esenciales del Postismo original en favor de un centro que necesariamente adulteraba los fundamentos estéticos y vitales de aquél. La heteronomización de la poesía postista impulsada por Ángel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo y Félix Casanova de Ayala situaba el ictus de la vida psíquica sobre el *principio de realidad* en detrimento del *principio del placer*, acercándose a los discursos de la *praxis* que marcaron el límite histórico de la Modernidad (en España, con las corrientes realistas y existencialistas, principalmente). Desde el punto de vista del Postismo de Chicharro y Ory, el artista debía responder prioritariamente a valores emotivos y no tanto a valores-intereses que circunscriben toda acción al acontecer histórico: la autonomía del hecho estético fue en este sentido la premisa sobre la que edificaron su discurso³. Semejante conato de refundación del Postismo no pasó de una

³ Esto no quiere decir que las preocupaciones estéticas del hombre moderno sean ajenas a la acentuada dimensión política que la cultura fue adquiriendo en el curso de los siglos XIX y XX. Por el contrario, en

fallida apostasía (debida mayormente a diferencias no sólo poéticas sino también personales con el triunvirato original) que trataba de restituir al arte aquellos valores *serios* que hundían sus raíces en lo social. Frente al *engagement* pseudopostista, el humor lúdico del Postismo ofrecía al poeta la posibilidad de multiplicar sus máscaras y dirigir contra sí mismo la ironía triunfal con que explorar estéticamente sus contradicciones.

La segunda sección de este bloque establece la trama de parentesco que une el Postismo con la Vanguardia (sobre todo, con los movimientos dadaísta y surrealista, pero también con las variantes hispánicas de la última modernidad) a través de una extensa relación temática. Conduciéndonos por un denso entramado de citas, referencias y opiniones, confirmamos aquí varias de nuestras premisas iniciales: en primer término, la modernidad estética que arranca con el Romanticismo universal se extiende hasta las vanguardias europeas de principios del XX, cuya razón de ser estética no se justifica al margen del magisterio romántico; en segundo lugar, la memoria consciente o involuntaria del Romanticismo que acredita la modernidad postista tiene su base en el magisterio que los ismos precedentes ejercieron en Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory; en tercero pero no menos importante lugar, el aliento divino de la ironía romántica se percibe en la práctica totalidad de los contenidos que articulan la modernidad estética.

En los primeros epígrafes ofrecemos una visión panorámica del vanguardismo hispánico (postmodernismo, Ultraísmo, Creacionismo y Generación del 27) con la que tratamos de desmentir la pretendida falta de contagio por parte de la corriente postista. En este punto, nos hemos resistido a un estudio más profundo y detenido de la pléyade del 27 en su relación con la vanguardia (tema sobre el que ya existen meritorios estudios), si bien hemos abierto una línea interesante a propósito del humor moderno y su cristalización en la vanguardia española de la que dicho grupo forma parte. Aprovechamos también para llamar la atención sobre un autor poco conocido como Francisco Vighi, a quien señalamos como uno de los precedentes del Postismo en lo que a praxis ludopoética, temperamento vitalista y humorismo filosófico se refiere. Igualmente, encaramos la problemática del surrealismo español con una revisión matizada de los presupuestos que lo niegan (falta de un grupo organizado y rechazo de la escritura automática) para concluir la existencia de

todas las líneas estéticas de la Modernidad subyace un componente ideológico de carácter transformador, que arranca con el fervor romántico por la Revolución francesa y llega hasta el declarado empeño del Surrealismo en derrumbar las estructuras económicas del capitalismo burgués. Mas con todo, la rebelión moral del poeta moderno, por más que se integrara de una u otra forma en el proceso histórico, no aspiraba más que a transformar la sensibilidad de su época, lo cual podría favorecer la modificación de las relaciones sociales y de producción, pero siempre desde el reconocimiento de la autonomía del arte como único garante de la crítica permanente que éste —por definición contestatario— debe ejercer sobre la realidad empírica.

una línea surrealizante entreverada de modernismo, neopopularismo o intelectualismo esteticista en la que, salvando notables excepciones, el imaginario de crisis dominó sobre las efusiones lúdico-imaginativas y humorísticas del primer Surrealismo, y que preparó el camino a un *arte de avanzada*, políticamente comprometido. Sin embargo, también existiría una línea más lúdica, autoirónica y, si no siempre optimista, desde luego menos sombría, representada por títulos como los *Poemas en prosa* lorquianos, *La flor de California* de Hinojosa o *Yo era un tonto...* de Alberti.

También profundizamos en el contraste que se opera entre el Postismo y su estética de referencia inmediata: sobre todo, Dadaísmo y muy especialmente Surrealismo, cuyo proyecto moral y estético propugnaba —al igual que la ironía romántica de Schlegel— la definitiva disolución del racionalismo fundado sobre un sistema de oposiciones binarias (alto / bajo, vida / muerte, realidad / sueño, emoción / razón, espíritu / materia...). Para calibrar el alcance de esta mediación estética hemos completado un itinerario por sus contenidos y categorías preferenciales: el tránsito del humor lúdico y benigno de los primeros años al humor negro, la disolución de las estructuras lógico-rationales en la pura emotividad de las formas musicales, las metáforas e imágenes nuevas (convulsivamente bellas) como desarrollo tropológico del *Witz* romántico y en ocasiones cercanas a las imágenes de humor (si bien en aquéllas los términos de la relación sintetizan en una analogía apocalíptica de alcance cognoscitivo y vital), la presencia latente de un optimismo utópico en la retórica nihilista de la vanguardia, el sagrado anticlericalismo de un misticismo profano, el esbozo de una fenomenología del delirio objetivo, la regresión poética frente al demonio civilizatorio del progreso burgués (con el consiguiente elogio de una ingenuidad perdida-recobrada), la abolición *super-crítica* de la racionalidad y la *lúcida* asunción del pensamiento mágico (azar objetivo, lo surreal, lo maravilloso...), el furor de la analogía universal desde la fragmentación y la escisión modernas, la proyección anticipadora y no obstante la creación de un nuevo ciclo mítico, las esperanzas emancipadoras de la revolución más allá del corsé de las determinaciones históricas... Y todo ello en constante referencia a la ironía romántica y a los postulados postistas que de ella se derivaron.

En la demorada exégesis de estos contenidos (concreciones orgánicas del espíritu romántico de la ironía) radica la oportunidad de nuestros planteamientos, los cuales dan respuesta a una necesidad latente en los estudios sobre el Surrealismo y la Vanguardia: su deuda —directa o mediata— con el *Frühromantik* de Jena y con el Idealismo alemán, pese a que ocasionalmente se comportaran como una especie de «Romanticismo insatisfecho».

Tal es así que el Surrealismo significó el último gran romanticismo de la Modernidad, limitado por el emerger de los discursos de la praxis en sus diversas formas realistas (neorrealismo, realismo social, social-realismo, realismo histórico, realismo crítico...), en torno a las que se ubicó la llamada poesía comprometida, cívica, social, inconformista, política, mediatizada... De todo lo expuesto a lo largo de nuestras indagaciones se constata que la ironía romántica es la condición de necesidad del humor y del juego como categorías tematizadas sin cuyo concurso no podría entenderse la formación y el desarrollo de la conciencia estética moderna; que esta conciencia, surgida a finales del siglo XVIII, se configura en el Romanticismo alemán y se actualiza en la Vanguardia histórica; que la raigambre romántica de los discursos estéticos que proliferaron en el período de entreguerras se demuestra no sólo por el renovado impulso que experimentaron los contenidos vertebradores de dicha modernidad, sino también y muy esencialmente por la forma en que la ironía romántica cristaliza en los mismos y actúa desde el propio fondo del espíritu vanguardista; y en cuarto lugar, que el Postismo se inscribe en la corriente universal de la Modernidad en tanto que los temas, motivos y valores que la definen, nítidamente cruzados por el espíritu de la ironía romántica, se actualizan en él de un modo particularmente elocuente, pese a surgir en plena decadencia de los ismos y por más que su propuesta avanzara ciertos elementos de la incipiente postmodernidad.

A la luz de nuestro recorrido, puede verse que los objetivos concretos de nuestro trabajo se derivan de una hipótesis que formulamos en torno a dos ejes nítidamente diferenciados:

- A. La categoría estética de que depende la práctica totalidad de los contenidos asimilados a la Modernidad, es decir, el fundamento de coherencia que subsume la gran variedad de tendencias que la conforman, así como el *resorte motriz* de la sensibilidad (polifónicamente autorreflexiva) que la define, no es otra que la llamada ironía romántica, gestada en el seno del primer romanticismo alemán y en modo alguno reducida a una fórmula desviacional de los procesos comunicativos o a una simple hibridación de las distintas formas genéricas, sino definidora —con René Bourgeois— de una actitud del espíritu ante el problema de la existencia. Esta hipótesis ya fue formulada por algunos autores como René Boucher o Ernst Behler, pero hasta ahora faltaba un desarrollo que hiciera viable su aplicación a un conjunto más o menos heterogéneo de productos teórico-prácticos.

B. El Postismo, entendido más como tardovanguardia histórica que como neovanguardia postmoderna, ha de incluirse de pleno derecho en la Estética de la Modernidad. Y no sólo porque participó —consciente o inconscientemente, mas sirviéndose de argumentos inequívocamente acordes con el espíritu del romanticismo secular— en muchas de las controversias que la propia Modernidad planteó, sino porque, además, en él la ironía romántica constituye el principio estético a partir del cual se articulan una serie de contenidos que reproducen «autodiegéticamente» los avatares teóricos de aquella Modernidad en que dicho movimiento se inserta. Esto permite visualizar el Postismo como un epiciclo alrededor de un centro (la Vanguardia) cuya deferente comprendía a su vez ese otro gran centro que, a medio camino entre el ecuante idealista y el astro romántico, rige el complejo universo ptolemaico de la Modernidad.

Qué duda cabe de que este segundo eje nos ha servido para unificar objetivos y criterios generales. El temor inicial de que la ironía romántica se convirtiera en el lecho de Procustes que condicionara nuestra labor hermenéutica pronto se disipó al comprobar que aquélla, carente de una forma estable, se resistía a toda definición estandarizada que pudiera constreñir o forzar nuestro análisis. Una vez desechada la mínima posibilidad de sucumbir a esta deformadora tentación, la dificultad nacía entonces de la índole elusiva de un objeto que, precisamente por su especial fluidez, problematiza la práctica totalidad de las ideas estéticas vigentes durante el período de referencia. A la luz de nuestro desarrollo, se ha constatado que dicha categoría emerge de forma persistente en los diversos debates poético-literarios y se actualiza en las múltiples conexiones que urden el denso tejido de la Modernidad (de ahí nuestra determinación de trascender cualquier visión unilateral respecto a los contenidos configuradores de la misma). Pero un nuevo escollo amenazaba con malograr el edificio entero de nuestra investigación: la compleja tarea de acotar una serie de núcleos temáticos que hicieran viable nuestra exposición y a través de los cuales poder conducirnos por los principales puntos de interés que jalonan la época más estimulante de nuestra cultura literaria reciente. Fue entonces cuando decidimos tomar del alfilerero de los ismos hispánicos una aguja que a la postre resultaría especialmente apta para ser enhebrada con el hilo sutilísimo de una categoría tan extremadamente versátil como la ironía romántica. Flor nocturna en el ocaso de la Modernidad, eventualmente abierta a polinizadores de nuevo y desigual calado, el Postismo ocupó el espacio

intersticial de una *metamodernidad* que anunciaba ciertos aspectos de la estética postmoderna, pero que en su propio desarrollo continuaba encarnando los valores esenciales de la tradición anterior⁴.

Todos los investigadores sobre el Postismo han mencionado el sustrato moderno de éste, pero hasta la fecha no existía un estudio que esclareciera esmeradamente la lógica y el significado de semejante adscripción. A fin de comprender la asimilación que el Postismo hizo de las ideas estéticas modernas a partir del constituyente irónico (cuya relación superordinada con respecto a las ideas postistas se establece en la «Introducción» de nuestro trabajo), se ha dedicado un tercer bloque a los fundamentos estético-filosóficos que soportan el andamiaje conceptual de dicho movimiento, concomitantes con la ironía y organizados en torno a tres núcleos categoriales:

- El *Humor* de estirpe cervantina con trazas de una ironía barroca que se nutre de la tradición literaria del humor romántico (Schlegel, Novalis, Tieck, Hoffmann, Jean-Paul...), sin obviar la confluencia de la comicidad carnavalesca de Rabelais (basada en las degradaciones topográficas de la realidad, en la hipérbole grotesca y en todo tipo de inversiones regeneradoras de la vida social y anímica) con el humorismo afectuoso y benevolente de la teoría pirandelliana (tan caro a las concepciones barojiana y delaserniana del humor, e igualmente presente en las exposiciones de Fernández Flórez, Pérez Rioja y Casares), cuyo resorte desencadenante (el sentimiento de lo contrario como mecanismo de compensación y restitución psicológica) equivale en muchos sentidos a una transcripción del concepto schlegeliano de ironía, a su vez presente en la teoría de Giner de los Ríos sobre lo cómico romántico y en el *contradolore* de Aldo Palazzeschi (fórmula ésta muy poco transitada por la crítica hispánica).
- La *Alegría*, elevada a categoría de divinidad corporal y espiritual, pero matizada interiormente por una profunda conciencia trágica. Esta pasión positiva constituye el principio vital por excelencia en cuanto que *telos* inmanente que dirige el desarrollo de toda actividad postista, y que se

⁴ Una de nuestras limitaciones teóricas ha sido el tema del influjo postmoderno en el Postismo y de la eventual contribución postista a la mencionada postmodernidad. A nuestro parecer, no nos correspondía profundizar en una cuestión tan densa; sobre todo, habida cuenta de que existen estudios en preparación que tratan de dilucidarla. Según tenemos constancia, los trabajos de Rafael Mesado Gimeno sobre la poesía de Ory van más o menos en esta dirección.

deriva de aquella alta filosofía de la existencia a la que denominamos humorismo («tristeza al revés»). En tal sentido, el desdoblamiento irónico de la subjetividad (encarnado en la figura arquetípica del payaso como *ingenuo lúcido*) propicia ese especial entrelazamiento de *pathos* trágico y *ethos* jovial, de melancolía y efusión vitalista, que define la «alegría extraña» de Ory a partir del influjo de epígonos del Romanticismo como Emerson o Carlyle, pero sobre todo a través de la potente personalidad de Nietzsche, cuya indeleble impronta filosófica fue decisiva en la evolución vital y literaria del citado postista.

- El *Juego* como impulsor de las fuerzas vitales asociado a la risa espontánea, a la inocencia, a la alegre sociabilidad y, dado su carácter no derivado y su radical desinterés, a la gracia que emana de todo lo bello (según la premisa de la autotelicidad de la obra de arte). La relevancia formal del juego postista se percibe en el despliegue de todo un arsenal de recursos lúdico-expresivos: paronomasias, derivaciones, pseudo-etimologías, símiles, antítesis, paradojas, dilogías, calambures, palabras-maleta, juegos aliterativos, sinestesias, oximorones, metátesis, solecismos, retruécanos..., además de las metáforas e imágenes grotescas. Del concentrado uso de tales procedimientos resultan muchos de los estilemas postistas, pero nuestro interés no residía en la clasificación poetológica de tales recursos, sino en su correlación formal a la idea moderna del *arte como juego* y a las implicaciones filosóficas que esta idea entraña. De hecho, el juego adquiere en el Postismo carta de reconocimiento programático como metáfora universal por la cual se expresa el *absurdo superior* de la contingencia radical del mundo. El amplio comentario de un grupo filosurrealista escasamente conocido como Le Grand Jeu, el contraste entre las metafísicas nietzscheana y heideggeriana del juego, así como la comparación del método del *enderezamiento* postista con la *poesía permutatoria* de Cirlot representan algunos de los puntos fuertes de nuestro trabajo en esta parte final.

Todas estas referencias conforman una poética compleja, de *maneras* abigarradas y fondo a veces contradictorio, pero que en modo alguno desentona con el *espíritu de contradicción* (verdadero fermento de la ironía) que define la Modernidad.

Por todo ello, nuestro balance final es positivo, dado que las hipótesis de partida y muchos de los presupuestos iniciales que se desprenden de ella han sido en gran medida confirmados y enriquecidos con aportaciones novedosas. La Modernidad estética no puede ser comprendida sin atender primero a la naturaleza y al comportamiento específico de la ironía romántica, superadora de los límites del racionalismo ilustrado por acción de un criticismo autorreflexivo a la vez que impulsora del irracionalismo poético que irrigará las vanguardias históricas europeas del siglo XX, tradición inmediata con la que el Postismo asume una deuda estética decisiva. La ironía romántica es la categoría que da sentido al edificio todo de la Modernidad, erigido sobre la misma falla que media entre el *poder* y el *ser*, entre el enceguecido anhelo y la humillante certeza de la limitación, entre el exceso de espíritu (que ella erotiza para salvar el peligro de la glaciación racionalizadora) y la plétora de vida (a la que ennoblece infundiéndole una intensa conciencia de sí misma). De ella resultan además dos categorías fundamentales: el humor, entendido como el corolario afectivo de una ironía cordial que el sujeto dirige contra sí mismo (aun en sus formas de humor grotesco o pantagruélico), y el juego como infinita relación y variación de fuerzas (siendo el juego estético el equivalente antropológico del grandioso juego universal). En el caso del Postismo, ambas categorías confluyen en una especial poética del ingenio que, más allá de la jocosidad extravagante o de la mera eutrapelia, concebía el juego de palabras como juego del lenguaje (hasta el *sinsentido*) con el mundo.

Esperemos que nuestro trabajo avive el interés de los investigadores por una vanguardia normalmente incomprendida y minusvalorada, pero cuyas posibilidades siguen hoy abiertas a ulteriores y fecundos desarrollos, habida cuenta de que su especial ubicación en nuestra historia literaria no desdice las aspiraciones universales de su modernidad intrínseca.

BIBLIOGRAFÍA

Cada uno de los subapartados de que consta la siguiente bibliografía está conectado con el resto, como si de un sistema de vasos comunicantes se tratara y no sólo en función de una previsible contigüidad temática, por lo que aconsejamos al investigador interesado revise minuciosamente cada uno de los bloques aquí incluidos. Así, por ejemplo, el dedicado a la ironía y el humor (5.1.) no es ajeno al enfoque filosófico que domina en el conjunto (5.2.) donde se recogen trabajos sobre filosofía, estética y poética (ésta relacionada no con los aspectos empíricos de la obra de arte o con la producción de un autor en concreto, sino con la teoría general de la poesía o de la literatura que traslucen una determinada visión del mundo), muchos de los cuales incluyen valiosas observaciones sobre los conceptos-eje de la primera sección. Del mismo modo, incluimos en este segundo apartado las obras de los principales precursores del pensamiento estético romántico, como Hamann, Fichte, Schelling..., mientras que dejamos para la sección sobre el romanticismo (5.3) algunos de los textos más significativos de los autores del *Sturm und Drang*. Ahora bien, cuando un título sobre el pensamiento filosófico o estético de un autor (por ejemplo, Hegel) remite explícitamente al romanticismo, dicho título es incluido en el apartado correspondiente a este último.

Por lo general, excluimos del primer punto aquellos trabajos que aborden la presencia de la ironía o del humor en un autor o movimiento concretos: dichos trabajos formarán parte de los subapartados que mejor enmarquen el autor o movimiento en cuestión (5.2. 5.4., 5.5., 5.6. o 5.8.), menos cuando se hable de la ironía y del humor en el romanticismo (en este caso irán al punto 5.1.). Por ejemplo, las referencias dedicadas a la ironía en Espronceda irán en el subapartado dedicado al romanticismo (5.3.), el humor en Galdós o en Antonio Machado o incluso en la llamada "otra Generación del 27" al de la poesía y literatura españolas (5.5.), y el humor negro al del Surrealismo y las vanguardias (5.6.).

A falta de una sección dedicada exclusivamente al juego, las referencias con relación a esta categoría serán contenidas en el resto de apartados, dependiendo siempre de su enfoque: estético, filosófico o metafísico (5.2.); pragmático-lingüístico, cultural, psicológico... (5.8.); vinculado a la ironía (5.1.); inserto en la praxis estética de vanguardia (5.6.); etc.

En los subapartados dedicados al romanticismo y a las vanguardias históricas (5.3. y 5.6., respectivamente) dejamos a un lado la distinción nacional que hemos creído pertinente para el bloque sobre el Postismo y la poesía de la época (5.4.).

A pesar de su íntima relación con la vanguardia, los títulos referidos a los poetas del 27 irán en el apartado sobre poesía y literatura española (5.5.), a no ser que traten dicha relación de manera explícita (en este caso, serán incluidos en el punto 5.6.). Por lo tanto, las referencias al vanguardismo español tampoco irán en el bloque dedicado a la poesía y literatura española (5.5.), sino en el del Surrealismo y demás vanguardias históricas (5.6.), a no ser que incidan en los años de vigencia del Postismo, en los inmediatamente posteriores a su actividad o en aquellas escuelas y tendencias que tuvieran explícitamente como precursores a los postistas: en este último caso, dichas referencias serán incluidas en el bloque dedicado a la poesía y estética postista (5.4.).

En el caso de los textos firmados por los representantes prioritarios del Postismo, serán recogidos en el bloque dedicado a dicho movimiento (5.4.), por más que algunos de ellos remitan explícitamente al Surrealismo o a otras cuestiones ligeramente tangenciales, dada la relevancia del enfoque programático que puede extraerse —y de hecho se extrae— de los mismos.

Las historias literarias y panoramas generales irán en la bibliografía general adicional (5.8.), siempre que no se centren en uno de los períodos distinguidos en otros apartados (5.3., 5.4., 5.6.).

a) Ironía, humor, risa y comicidad

AA.VV.: *Humor, ironía, parodia* (Madrid: Fundamentos, 1980).

AA.VV.: *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalopa, 1992).

AA.VV.: *Irony in action: anthropology, practice, and the moral imagination* (Chicago: University of Chicago Press, 2001).

AA.VV.: *Morfología del humor (Jornadas de estudio y análisis del humor desde la Antropología, la Psicología, la Filosofía y la cotidianidad)*, días 16-19 de mayo de 2006 (Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2006).

—*Morfología del humor II. Fabricantes (Jornadas de estudio y análisis del humor desde la Antropología, la Psicología, la Filosofía y la cotidianidad)*, días 16-19 de mayo de 2006 (Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2007).

—*Morfología del humor III. Humor vs. Poder (Jornadas de estudio y análisis del humor desde la Antropología, la Psicología, la Filosofía y la cotidianidad)*, días 16-19 de mayo de 2006 (Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2008).

AA.VV.: *L'Ironie* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1978).

AA.VV.: *La sonrisa romántica (sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico)*, Actas del V Congreso celebrado en Nápoles, del 1 al 3 de abril de 1993 (Roma: Bulzoni, 1995).

AA.VV.: *En torno a la cultura popular de la risa* (Barcelona: Anthropos, 2000).

AA.VV.: *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (Paris: CNRS, 1980).

AA.VV.: *Maurice Henry. Une poétique de l'humour* (Milán : Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, 2009).

AA.VV.: *Estudios de Literatura comparada: Norte y sur / La sátira / Transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (León: Universidad de León, 2002).

ABRIL, Gonzalo: *La comunicación y el discurso: la dimensión humorística de la interacción*, Tesis Doctoral (Madrid: Universidad Complutense, 1988).

—*Presunciones* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1988).

—*Comicidad y humor en terminología científico-social. Aproximación crítica* (Madrid: Anthropos, 1991).

ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel: «El poeta como *homo dúplex*: Ironía romántica y multiplicidad enunciativa», en CABO ASEGUINOLAZA, Fernando & GULLÓN,

- Germán (eds.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*, en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, n° 21, (Ámsterdam: Rodopi, 1998), pp. 111-134.
- ACEVEDO, Evaristo: *Teoría e interpretación del humor español* (Madrid: Editora Nacional, 1966).
- ADRIAENSEN, Brigitte: «L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur», en *Texte: Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 35-36, dedicado al tema *Ironie / Parodie I (réflexions théoriques)*, Toronto, 2004, pp. 79-104.
- ALFORD, Steven E.: *Irony and the logic of the romantic imagination* (New York: Peter Lang, 1984).
- ALLEMANN, Beda: «De l'ironie en tant que principe littéraire», en *Poétique*, n° 36, noviembre de 1978, pp. 385-398.
- Ironie und Dichtung* (Múnich : Beck, 1970).
- ALLEN PAULOS, John: *Pienso, luego río* (Madrid: Cátedra, 1988).
- AMIOT, Anne-Marie : «Aimez l'humour ! Humer l'amour !», en H. Béhar (ed.) : *Amour-Humour*, número especial de la revista *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* (Paris : L'Age d'Homme, 1988), pp. 109-128.
- ANGELI, Concetta d' & PADUANO, Guido: *Lo cómico* (Madrid: A. Machado Libros, 2001).
- ARCE GIMENO, Amparo: «La ironía y su definición (sobre la distancia irónica)», en *Thémata: Revista de filosofía*, n° 25, 2000, pp. 95-100.
- ARELLANO, Ignacio & RONCERO, Victoriano (eds.): *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro* (Sevilla: Renacimiento, 2006).
- AULLÓN DE HARO, Pedro: «El humor en la poesía moderna y contemporánea», en H. den Boer & F. Sierra (eds.): *El humor en España*, en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, n° 10 (Ámsterdam: Rodopi, 1992). También en Javier Pérez Bazo (ed.): *La modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, en *Analecta Malacitana*, anejo XXVIII (Málaga: Universidad de Málaga, 2000).
- BALLART, Pere: *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno* (Barcelona: Quaderns Crema, 1994).
- «La ironía como (último) recurso», en *Quimera*, n° 232-233, Julio-Agosto de 2003, pp. 12-18.
- «La Musa irónica: recursos distanciadores en los poetas españoles contemporáneos», en *Texte: Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 35-36, dedicado al tema *Ironie / Parodie I (réflexions théoriques)*, Toronto, 2004, pp. 235-295.

- BANDIER, Norbert : «Sur les fonctions de l'amour et de l'humour», en H. Béhar (ed.) : *Amour-Humour*, número especial de la revista *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, nº X (Paris : L'Age d'Homme, 1988), p. 87-96.
- BARBE, Katharina: *Irony in context* (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1995).
- BAROJA, Pío: *La caverna del humorismo* (Madrid: Caro Raggio, 1986).
- BARÓN, E.: *Lirismo y humor. Manuel Machado y la poesía irónica moderna* (Sevilla: Alfar, 1992).
- BARRICELLI, Jean-Pierre: «Musical Forms of Romantic Irony», en GARBER, Frederick (ed.): *Romantic irony*, Vol. 8 (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988), pp. 310-321.
- BASTONS I VIVANCO, Carles: «La sátira en su proyección artístico-literaria», en AA.VV.: *Estudios de literatura comparada: Norte y sur / La sátira / Transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (León: Univ. de León, 2002), pp. 267-280.
- BEHLER, Ernst: *Ironie et modernité* (París: Presses Universitaires de France, 1997).
- «The Theory of Irony in German Romanticism», en GARBER, Frederick (ed.): *Romantic irony*, Vol. 8 (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988), pp. 43-81.
- BELTRÁN, Luis: *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental* (Barcelona: Montesinos, 2002).
- BENAYOUN, Robert: *Le Nonsense* (París : Balland, 1977).
- Les dingues du nonsense* (París: Balland, 1984).
- BERGER, Peter: *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana* (Barcelona: Kairós, 1999).
- BERGSON, Henri: *La risa* (Madrid: Espasa-Calpe, 1973).
- BERLIOZ, Jacques: *Le rire, phénomène humain* (Paris: Flammarion, 1959).
- BERNÁRDEZ RODAL, Asun (ed. y pro.): *El humor y la risa* (Madrid: Fundación Autor, 2001).
- BERRENDONNER, Alain: «De la ironía», en *Elementos de pragmática lingüística* (Buenos Aires: Gedisa, 1987).

- BERTRAND, Dominique: «Le burlesque: une esthétique des limites», en Christiane Chaulet-Achour et Françoise Sylvos (coord.): *Humour et esthétique*, n° 8 de *Humoresques* (París: Presses Universitaires de Vincennes, 1997).
- BETANCOR MESA, José R.: «Hacia una definición del humor», en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n° 14, 1995, pp. 17-24.
- BIEMEL, Walter: «La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán», en *Convivium: Revista de filosofía*, n°s 13-14, Barcelona, 1962, pp. 29-48.
- BISHOP, Lloyd: *Romantic irony in French literature from Diderot to Beckett* (Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 1989).
- BLANCHOT, Maurice: *La risa de los dioses* (Madrid: Taurus, 1976).
- BLANCO MALLADA, Lucio: «El humor en el cine», en *Trama y fondo. Revista de cultura*, n° 27; Valladolid, segundo semestre de 2009, pp. 55-68.
- BLOK, Alexandr: «Ironía», en *Un pedante sobre un poeta y otros textos* (Barcelona: Barral, 1972).
- BOER, Harm den & SIERRA, Fermín (eds.): *El humor en España*, en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, n° 10 (Ámsterdam: Rodopi, 1992).
- BOGUE, Ronald & SPARIOSU, Mihai (eds.): *The Play of the Self* (New York: State University of New York Press, 1994).
- BÖHME, Jacob: *Aurora* (Madrid: Alfaguara, 1979).
- Signos de la alquimia eterna (De signatura rerum)* (Barcelona: Creación y Realización Editorial, 1998).
- BOOTH, Wayne C.: *Retórica de la ironía* (Madrid: Taurus, 1986).
- BOTÍN POLANCO, Antonio: *Manifiesto del humorismo* (Madrid: Revista de Occidente, 1951).
- BOTTIROLI, Giovanni: «Forme dell'ironia», en *Strumenti Critici*, n° 72, VIII, Fasc. 2, mayo, 1993, pp. 151-170.
- BOUCHER, Maurice: «Ironie romantique», en *Les Cahiers du Sud*, número especial sobre *Le Romantisme allemand*, 1937, (reedición de 1949), editado por Albert Béguin, pp. 27-30.
- BOUDON, Pierre: *Une interface discursive: l'ironie*, publicado como n° 49 de la revista *Nouveaux Actes Semiotiques* (Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1997).
- BOURGEOIS, René: *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme Staël à Gérard de Nerval* (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974).
- BOZAL, Valeriano: *Necesidad de la ironía* (Madrid: Visor, 1999).

- BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman (coord.): *Una historia cultural del humor* (Madrid: Sequitur, 1999).
- BRUZOS MORO, Alberto: «Sobre el problemático concepto de *menção* irónica», en *ELUA. Estudios de Lingüística*, nº 20, 2006, pp. 33-55.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo: *La suprema ironía cervantina* (Madrid: Univ. Complutense, 2010).
- BUCKLEY, F. H.: *The morality of laughter. A serious look at the meaning of laughter* (Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 2003).
- BURKE, P. & GUREVICH, A. & LE GOFF, A. (eds.): *El arte de la risa* (Madrid: Sequitur, 1999).
- CADET, Coquelin: *Le Rire* (Paris: Paul Ollendorff, 1883).
- CALVIÉ, Lucien: «Le jeu de l'ironie romantique et sa critique hégélienne», en COUSTILLAC, Mechthild & KNOPPER, François (dirs.): *Jeu, compétition et pouvoir dans l'espace germanique* (Paris : L'Harmattan, 2012), pp. 63-79.
- CAMOZZI BARRIOS, Rolando: *Aproximaciones al humor* (Madrid: Endimión, 2001).
- CÁNDANO, Graciela: *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad media* (México, D.F.: U.N.A.M., 2000).
- CASABLANCAS DOMINGO, Benet: *El humor en la música: broma, parodia e ironía* (Kassel: Reichenberger, 2000).
- CASARES, Julio: *El humorismo y otros ensayos* (Madrid: Espasa-Calpe, 1961).
- CASAS DUPUY, Rosario: «Apuntes sobre la crítica hegeliana de la ironía», en *Ideas y Valores*, nº 110, Agosto de 1999, pp. 21-31.
- CASSANY, Enric: «Prólogo» a A. Ros de Olano: *Cuentos estrambóticos y otros relatos* (Barcelona: Laia, 1980).
- CAZAMIAN, Louis: «Pourquoi nous ne pouvons définir l'Humour», *Revue germanique*, Paris, 1906, pp. 601-634.
- CAZENEUVE, Jean: *Le mot pour le rire* (Paris: Institute Jean Cazaneuve, 1984).
- CHRISTOFFEL, David: «Les Contre-coups parodiques de l'ironie de Satie», en *Texte: Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 35-36, dedicado al tema *Ironie / Parodie I (réflexions théoriques)*, Toronto, 2004, pp. 199-233.
- CLARK, Herbert H. & GERRIG, Richard J.: «On the pretense theory of irony», en *Journal of Experimental Psychology: General*, Vol. 113 (1), Marzo de 1984, pp. 121-126.
- COLEBROOK, Claire: *Irony* (New York: Routledge, 2004).
- Irony in the work of philosophy* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2002).

- COLÓN DOMÉNECH, Germà & FORTUÑO LLORENS, Santiago (eds.): *Humor i literatura. Ridetem dicere verum* (Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2011).
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, María Mercedes: «Sátira contra ironía o la sinceridad de la ficción literaria: una dialéctica romántica», en AA.VV.: *Estudios de literatura comparada: Norte y sur / La sátira / Transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (León: Univ. de León, 2002), pp. 281-294.
- CRAGNOLINI, Monica B.: «De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación nietzscheana», en M. B. Cragolini & G. Kaminsky: *Nietzsche actual e inactual*, Vol. II (Buenos Aires: Oficinas de Publicaciones del CBC, 1996), pp. 99-122.
- CROTHERS, Samuel M.: «The mission of humor» (*sic.*), en *Atlantic Monthly*, septiembre de 1899, pp. 372-381.
- CHÂTEAU, Jean: «Le sérieux et ses contraires», en *Revue philosophique*, Tome CXL, París, octubre-diciembre de 1950, pp. 441-465.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane et SYLVOS, Françoise (coord.): *Humour et esthétique*, n° 8 de *Humoresques* (París: Presses Universitaires de Vincennes, 1997).
- CHECA BELTRÁN, José: «Poética de la risa», en *Scriptura*, n° 15 (dedicado al tema *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*), Universitat de Lleida, 1999, pp. 11-28.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline : «Jeu, rire, humour : un colloque à Cerisy», en Chénieux-Gendron, J. & Dumas, M.-C. (direc.) : *Jeu surréaliste et humour noir* (Paris : Lachenal & Ritter, 1993).
- DANE, Joseph A.: *The Critical Mythology of Irony* (Arthens, Georgia: University of Georgia Press, 2011).
- DESCLOS, Marie-Laurence (dir.): *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne* (Grenoble: Jérôme Millon, 2000).
- DÍAZ, Luis Felipe: *Ironía e ideología en «La Regenta» de Leopoldo Alas* (Bern/Nueva York: Peter Lang, 1992).
- DÍAZ BILD, Aída: *Humor y Literatura. Entre la liberación y la subversión* (La Laguna. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 2000).
- DUGAS, Ludovic: *Psychologie du rire* (Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2010).
- DUVIGNAUD, Jean: *Le propre de l'homme. Histoires du comique et la dérision* (Paris : Hachette, 1985).

- EASTMAN, Max: *The sense of humour* (Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2008).
- Enjoyment of Laughter* (Piscataway, New Jersey: Transaction Publishers, 2008).
- ENRIGHT, Dennis Joseph: *The alluring problem. An essay on irony* (Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 1986).
- ESCARPIT, Robert: *El Humor* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972).
- FERNÁNDEZ, Macedonio: «Para una teoría de la humorística» (1940), en *Obras completas: Teorías*, Vol. 3 (Buenos Aires: Corregidor, 1974), pp. 259-308.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Celestino: *O segredo do humor* (La Coruña: La Voz de Galicia, 2002).
- «Humor e ironía», en *La Balsa de la Medusa*, nº 10-11, 1989, pp. 7-12.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao: *El humor en la literatura española* (Madrid: R.A.E., 1945).
- FERRAZ, Maria de Lourdes A.: *A ironia romantica: Estudo de um processo comunicativo* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987).
- FERRONI, Giulio: *Il comico nelle teorie contemporanee* (Roma: Bulzoni, 1974).
- FIGUERA LÓPEZ, María: *La risa como expresión lúcida de la paradoja existencial* [Tesis doctoral] (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002).
- FILLIÈRE, Carole & LAGET, Laurie-Anne (eds.): *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne (XIX^e-XX^e siècles)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2010).
- FINLAY, Marike: *The Romantic Irony of Semiotics: Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation* (Berlin / New York / Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1988).
- FOIX, Juan Carlos: *¿Qué es lo cómico?* (Buenos Aires: Columba, 1966).
- Humorismo y Dios* (Buenos Aires: Emecé, 1963).
- FOURASTIÉ, Jean: *Le Rire, suite* (Paris: Robert Laffont, 1984).
- FOWLER, Don: «Postmodernism, Romantic Irony, and Classical Closure», *Roman constructions: readings in postmodern Latin* (Oxford & New York: Oxford University Press, 2000), pp. 5-34.
- FREUD, Sigmund: *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Madrid: Alianza, 2000).
- «El humor» (1927 [1928]), en *Obras completas*, Tomo VIII (Madrid: Biblioteca Nueva, 1974), pp. 2997-3000.
- FURST, Lilian R.: «Who created “romantische ironie”», en *Pacific Coast Philology*, Vol. 16, nº 1, junio de 1981, pp. 29-37.

- Fictions of romantic irony* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984).
- GALÁN, Diego: *¿Reírse en España? El humor español en el banquillo* (Valencia: F. Torres, 1974).
- GANDT, Marie de: «Schlegel et le Witz : l'ironie romantique contre l'esprit du XVIII^e siècle», en *Texte: Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 37-38, dedicado al tema *Ironie / Parodie II (réflexions théoriques)*, Toronto, 2005, pp. 47-61.
- GARANTO ALÓS, Jesús: *Psicología del humor* (Barcelona: Herder, 1983).
- GARBER, Frederick (ed.): *Romantic irony*, Vol. 8 (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988).
- Self, text, and romantic irony: The example of Byron* (Princeton: Princeton University Press, 1988, 1988).
- GARCÍA, Eduardo: «Ironía romántica y posmodernismo (apuntes para una poética sin límites)», en *Clarín: Revista de Nueva Literatura*, n° 54, año IX, Diciembre de 2004, pp. 14-23.
- GARCÍA-NIETO ONRUBIA, María Luisa: «La concepción del humor en Ramón Gómez de la Serna», en *Studia Philologica Salmanticensia*, n° 3, Salamanca, 1979, pp. 107-119.
- GARCÍA GARCÍA, Juan: «El humor: sobre lo trivial y lo trascendental», en ROMERA CASTILLO, José: (ed.) *Investigaciones semióticas IV: describir, inventar, transcribir el mundo*, Vol. I (Madrid: Visor, 1992), pp. 81-88.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel: «Jalones para una teoría del humor», en *Ínsula*, n° 579 (dedicado a *Humor y literatura en la vanguardia*), Madrid, 1995, pp. 1-4.
- GAUTHIER, Marcel: «De quelques jeux d'esprit», en *Revue Hispanique*, v. XXXIII (París: Alphonse Picard et Fils, 1915).
- GUÉRARD, Cécile (dir.): *L'ironie. Le sourire de l'esprit* (París: Autrement, 1998).
- GILLESPIE, Gerald: «Romantic Irony and the Grotesque», en GARBER, Frederick (ed.): *Romantic irony*, Vol. 8 (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988), pp. 322-342.
- GIRARD, René: «Equilibrio peligroso. Una hipótesis sobre lo cómico», en *Literatura, mimesis y antropología* (Barcelona: Gedisa, 1984).
- GLICKSBERG, Charles: *The ironic vision in Modern Literature* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1969).
- GLIELMO, Roselena: *La traversata dell'ironia. Studi su Massimo Bontempelli* (Nápoles: Alfredo Guida, 1994).

- GÓMEZ-LOBO, Alfonso: «Ironía socrática», en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, nº 2, año XIX, Diciembre-Mayo de 1993, pp. 189-202.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio: *Los combates de la ironía. Risas premodernas frente a excesos modernos* (Barcelona: Anthropos, 2006).
- GOYANES CAPDEVILA, José: *Del sentimiento cómico en la vida y en el arte: Ensayo estético-psicológico* (Madrid: Aguilar, 1932).
- GREGORI GIRALT, Eva: «Ironías de la ironía: argumento dialéctico, figura retórica o categoría estética», en *Observar*, nº 6, Barcelona, 2012, pp. 89-113.
- GROJNOWSKI, Daniel: *Aux commencements du rire moderne (L'esprit fumiste)* (Paris : José Corti, 1997).
- GUARDIOLA IRANZO, Rafael: «La ironía y la herencia de la modernidad», en *La Balsa de la Medusa*, nº 53-54, 2000, pp. 158-163.
- GUREWITCH, Morton: *The ironic temper and the comic imagination* (Detroit: Wayne State University Press, 1994).
- HAMON, Philippe: *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* (París: Hachette Supérieur, 1996).
- HAN, Patricia S.: «A Pragmatic approach to irony in literature», en *Texte: Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 35-36, dedicado al tema *Ironie / Parodie I (réflexions théoriques)*, Toronto, 2004, pp. 119-136.
- HANDWERK, Gary J.: *Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan* (New Haven / Londres: Yale University Press, 1985).
- HAUSER, Arnold: «Tragedia y Humor», *Orígenes de la Literatura*, Vol. II (Madrid: Guadarrama, 1974).
- HAVERKATE, Henk: «La ironía verbal: análisis pragmalingüístico», en *Revista Española de Lingüística*, 15 (2), 1985, pp. 343-391.
- HENCKMANN, Wolfhart: «El concepto de ironía en K.W.F. Solger», en *Enrahonar: quaderns de filosofia*, nº 14, 1988, pp. 19-31.
- HERNÁNDEZ, Laura: «Ironía y Método en la filosofía de Wittgenstein», en *Signos filosóficos*, nº 6, julio-diciembre de 2001, pp. 153-165.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Belén: «V.1 Ironía y ficción», «El ensayo como ficción y pensamiento», en AA.VV.: *El ensayo como género literario* (Murcia: Editum, 2005), pp. 165-173.
- «*L'umorismo* de Pirandello, una poética de tradición cervantina», en *Anuario Filológico de la Universidad de Extremadura*, XVIII, 1995, pp. 227-237.

- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio & GARCÍA TEJERA, M^a del Carmen & MORALES SÁNCHEZ, Isabel & COCA RAMÍREZ, Fátima (eds.): *Humor y Ciencias Humanas (Actas sobre el I Seminario Internacional sobre «El Humor y las Ciencias Humanas»)* (Cádiz: Univ. y Ayunt. De Cádiz, 2001).
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo: *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002).
- La comedia de lo sublime* (Torrelavega: Quálea, 2009).
- HERTZLER, Joyce Oramel: *Laughter* (New York: Exposition Press, 1970).
- HIDALGO DOWNING, Raquel & IGLESIAS RECUERO, Silvia: «Humor e ironía: una relación compleja», en Leonor RUIZ GURILLO & Xose PADILLA GARCÍA (eds.): *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía* (Frankfurt: Peter Lang, 2009), pp. 423-456.
- HOBBS, Thomas: «Du Rire», cap. IX, *De la nature humaine* (París: J. Vrin, 1971).
- HODGART, Matthew : *La sátira* (Madrid: Guadarrama, 1969).
- HOLLAND, Norman: *Laughing: A Psychology of Humor* (Ithaca (Nueva York) / Londres: Cornell University Press, 1982).
- HOROWITZ, Jeannine & MENACHE, Sophia: *L'humour en chaire. La rière dans l'Église médiévale* (Gènevè: Labor et Fides, 1994).
- HOYLE, Alan: *El humor ramoniano de vanguardia* (Manchester: Department of Spanish & Portuguese, University of Manchester, 1996).
- HUTCHEON, Linda: «Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la Ironía», en AA.VV.: *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1992), pp. 173-193.
- Irony's edge: The theory and politics of irony* (Nueva York: Taylor & Francis e-Library, 2005).
- A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms* (Urbana [Illinois, EE.UU.]: University of Illinois Press, 2000).
- «La política de la parodia postmoderna», en *Criterios* (edición especial de homenaje a Bajtín), La Habana, julio de 1993, pp. 187-203. Puede también verse en su versión inglesa: «The politics of postmodern parody», en PLETT, Heinrich F. (ed.): *Intertextuality* (Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter, 1991), pp. 225-236.

- HUTCHESON, Francis: *Thoughts on laughter / Observations on «The fable of the bees»: in six letters* [reproducción facsímil de la edición de 1758] (Bristol: Thoemmes, 1989).
- HYERS, Conrad: *The Spirituality of Comedy. Comic heroism in a tragic world* (New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 1996).
- The laughing Buddha: Zen and the comic spirit* (Wolfeboro, New Hampshire: Longwood Academic Press, 1989).
- IMPARA, Paolo: *Kierkegaard interprete della ironia socratica* (Roma: Armando, 2000).
- INGENIEROS, José: «Elogio de la risa», en *Crónicas de viaje (1905-1906)* (Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos de L. J. Rosso y Cía., 1919).
- «La risa histérica», en *Histeria y sugestión (estudios de psicología clínica)* (Valencia: Prometeo, 19--?).
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La ironía* (Madrid: Taurus, 1982).
- JAPP, Uwe: *Theorie der Ironie* (Frankfurt: Klostermann, 1983).
- Die Komödie der Romantik* (Tubinga: Niemeyer, 1999).
- JEANSON, Francis: *Signification humaine du rire* (Paris: Seuil, 1950).
- JONES, Steven E.: *Satire and romanticism* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2000).
- «Shelley's Fragment of a "Satire upon Satire": A Complete Transcription of the Text with Commentary», en *Keats-Shelley Journal*, nº 37, 1988, pp. 136-63.
- JORGENSEN, Julia & MILLER, George A. & SPERBER, Dan: «Test of the mention theory of irony», en *Journal of Experimental Psychology: General*, Vol. 113 (1), Marzo de 1984, pp. 112-120.
- JOUBERT, Laurent: *Tratado de la risa* (Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2002).
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine: *La enunciación de la subjetividad en el discurso* (Buenos Aires: Hachette, 1980).
- «La ironía como tropo», en AA.VV.: *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992), pp. 195-221.
- «Problèmes de l'ironie», en *Linguistique et sémiologie*, nº 2, Presses Universitaires de Lyon, 1978.
- KIERKEGAARD, Søren: *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, en *Escritos*, 1, Vol. 1 (Madrid: Trota, 2000).

- KNOX, Dilwyn: *Ironia: Medieval and renaissance ideas on irony* (Nueva York: Columbia University, 1989).
- KNOX, Norman: *The Word «Irony» and Its Context, 1500-1755* (Durham: Duke University Press, 1961).
- KOREMBLIT, Bernardo Ezequiel: *El humor: una estética del desencanto* (Buenos Aires: Tres Tiempos, 1984).
- KORSBAEK, Leif: «Sören Kierkegaard: la ironía y las obras de 1843», en *Tópicos: Revista de Filosofía*, n° 5, año III, 1993 (2° semestre), pp. 273-309.
- KOSTELANETZ MELLOR, Anne: *English romantic irony* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980).
- KRIS, Ernst: *Psicología de lo cómico y Psicología de los procesos creadores* (Buenos Aires: Paidós, 1964).
- LACOSTE, Jean: «Heine et le salon de 1831 : ironie allemande et romantisme français», en Jean-Louis CABANÈS (dir.): *Romantismes, l'esthétisme en acte* [Actas del segundo Congreso Internacional de Société des Études Romantiques et dix-neuviémistes] (Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2009), pp. 269-280.
- LAFFAY, Albert: *Anatomie de l'humour et du nonsense* (Paris: Masson et Cie, 1970).
- LARROSA, Jorge: «Elogio de la risa o de cómo el pensamiento se pone, para bailar, un gorro de cascabeles», *Pedagogía profana: Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación* (Buenos Aires / México D.F.: Novedades Educativas, 2000), pp. 149-164.
- LARTHOMAS, Jean-Paul: «Humour et enthousiasme chez Lord Shaftesbury (1671-1713)», en *Archives de Philosophie*, n° 49; Paris, Beauchesne, 1986, pp. 355-373.
- LAURSEN, John Christian: «Thomas Mann y la espada de doble filo de la ironía en la política», en SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (ed.): *Cultura contra civilización: en torno a Wittgenstein* (Valencia: Pre-Textos, 2008), pp. 57-66.
- LEE BRETZ, Mary: «Romantic irony in *El diablo mundo*», en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 16, n° 2, 1982, pp. 257-274.
- LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique: «Risa», en *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire* (Madrid: Akal, 1999).
- LÓPEZ CRUCES, Antonio José (intr., selec. y notas): «Introducción» a AA.VV.: *Poesías jocosas, humorísticas y festivas del siglo XIX* (Alicante: Alcodre, 1992).
- LÓPEZ-VEGA, Martín: «Ironía compasiva», en *Turia. Revista Cultural*, n° 75, Junio-Octubre de 2005, pp. 406-407.

- LUARSABISHVILI, Vladimer: «La ironía romántica en las *Rimas* de Bécquer», en *AdVersuS: Revista de Simiótica*, año IX, nº 22, junio de 2012, pp. 136-149.
- LUJÁN, Néstor: *El humorismo* (Barcelona: Salvat, 1975).
- LUSSKY, Alfred Edwin: *Tieck's romantic irony (with special emphasis upon the influence of Cervantes, Sterne, and Goethe)* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1932).
- LLANOS LÓPEZ, Rosana: *Historia de la teoría de la comedia* (Madrid: Arco Libros, 2007).
- LLERA, José Antonio: «Poéticas del humor: desde el Novecentismo hasta la época contemporánea», en *Revista de Literatura*, LXIII, 126, Madrid, 2001, pp. 461-476.
—«Una aproximación interdisciplinar al concepto del humor», en *Signa*, 12, Madrid, 2003, pp. 613-628.
- MAILLARD, Chantal: «La sonrisa del gato de Cheshire. La salvación por la ironía», en Diego ROMERO DE SOLÍS & Juan B. DÍAZ URMENETA (eds.): *La memoria romántica* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997), pp. 107-117.
- MALL, Laurence: «Entre ironie philosophique et ironie romantique: les *Salons* de Diderot», en *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, nº 45, 2010, en la dirección URL <http://rde.revues.org/4718>
- MARECHAL, Leopoldo: «Breve tratado de lo ridículo», en *Cuaderno de Navegación* (Buenos Aires: Emecé, 1995).
- MARMANDE, Francis: «De la operación cómica a la libertad», *George Bataille, político* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009).
- MARS CHECA, Amanda: «Entre la risa y la ironía. Conversaciones sobre el humor», en *Quimera*, nº 232-233, Julio-Agosto de 2003, pp. 66-70.
- MAURON, Charles: *Psicocrítica del género cómico* (Madrid: Arco/Libros, 1998).
- MELLAD, Jawad: *Le rire dans l'entreprise. Une analyse compréhensive du rire dans la société* (Paris : L'Harmattan, 2010).
- MIZZAU, Marina: *L'ironia. La contraddizione consentita* (Milán: Giangiacomo Feltrinelli, 1984).
- MONNER SANS, José María: «Prólogo» a L. Pirandello: *El humorismo* (Buenos Aires: Leviatán, 1994).
- MUECKE, Douglas C.: *The Compass of Irony* (London: Methuen, 1969).
—*Irony* (London-New York: Methuen, 1970).
—*Irony and the Ironic* (London-New York: Methuen, 1982).

- MUELLER, Gustav E.: «Solger's Aesthetics-A Key to Hegel (Irony and Dialectic)», en Wolfgang Paulsen & Arno Schirokauer (eds.): *Corona Studies in Celebration of the Eightieth of Samuel Singer* (Freeport, New York: Books for Libraries Press, 1968), pp. 212-227.
- MÜLLER, Beate: *Parody: Dimensions and perspectives* (Atlanta [Georgia, EE.UU.]: Rodopi, 1997).
- MÜNCH, Marc-Mathieu: «Ironie romantique et esthétique», en CABANÈS, Jean-Louis (dir.): *Romantismes : l'esthétisme en acte* (París : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2009), pp. 259-268.
- NAVAS RUIZ, Ricardo: «El modo irónico y la literatura romántica española», en Luis F. Díaz Larios & Enrique Miralles (eds.): *Del Romanticismo al Realismo* (Barcelona: Univ. de Barcelona, 1998), pp. 223-238.
- NELSON, Lowry: «Romantic Irony and Cervantes», en GARBER, Frederick (ed.): *Romantic irony*, Vol. 8 (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988), pp. 15-32.
- NOCERA, Pablo: «Parodia, ironía e ideología carnalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana», en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 22, 2009 (2), pp. 249-273.
- NOGUEZ, Dominique: *L'arc-en-ciel des humours. Jarry, Dada, Vian, etc.* (París: Hatier, 1996).
- OLBRECHTS-TYTECA, Lucie: *Le comique du discours* (Bruselas: Université de Bruxelles, 1974).
- OLSON, Elder: *Teoría de la comedia*, seguido de WARDROPPER, B. W.: *La comedia española del siglo de oro* (Barcelona: Ariel, 1978).
- PALAZÓN, María Rosa: «Humor guerrero (pequeña muestra)», en Paulina Rivero Weber & Greta Rivara Kamaji (comps.): *Perspectivas nietzscheanas. Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche* (México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), pp. 113-132.
- PARRILLA SOTOMAYOR, Eduardo (comp.): *Ironizar, parodiar, satirizar. Estudios sobre el humor y la risa en la lengua, la literatura y la cultura* (México: Ediciones Eón, 2009).
- PAULHAN, Frédéric Guillaume: *La morale de l'ironie* (Paris: Félix Alcan, 1914).
- PAZ, Octavio: «Risa y penitencia», en *Puertas al campo* (Barcelona: Seix Barral, 1972), pp. 155-171.

- PELTA, Raquel: «El humor es una pluma de perdiz que se pone en el sombrero», en AA.VV.: *Los humoristas del 27* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sinsentido, 2002), pp. 32-53.
- PENJON, Auguste: «Le rire et la liberté», en *Revue philosophique*, t. II ; Paris : G. Baillièrre et Cie., agosto de 1893, pp. 113-140.
- PEÑA-MARÍN, Cristina: «Ironía y violencia», en *La Balsa de la Medusa*, nº 10-11, 1989, pp. 23-52.
- PÉREZ, Ana: «“...wie die Erzählung eines Weltmanns”. Ironía y comicidad en *Die Marquise von O...*, de Heinrich von Kleist», en *Revista de Filología Alemana*, nº 9, Madrid, 2001, pp. 103-120.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio: *El humorismo* (Barcelona: Salvat, 1942).
- PERKINS, Robert. L. (ed.): *The concept of irony (international Kierkegaard commentary)* (Macon, Georgia: Mercer University Press, 2001).
- PERRIN, Laurent: *L'Ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques* (París: Kimé, 1996).
- PFALLER, Robert :«Lo desconocido familiar, lo siniestro, lo cómico: los efectos estéticos del experimento mental», en Slavoj Žižek (ed.): *Lacan. Los interlocutores mudos* (Madrid: Akal, 2010), pp. 259-282.
- PIANCA, Jean-Michel : «Umour/Hamour», en H. Béhar (ed.) : *Amour-Humour*, número especial de la revista *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* (Paris : L'Age d'Homme, 1988), pp. 75-86.
- PIRANDELLO, Luigi: *El Humorismo* (Buenos Aires: Leviatán, 1994).
- PLESSNER, Helmuth: *La risa y el llanto* (Madrid: Revista de Occidente, 1960).
- POLLOCK, Jonathan: *¿Qué es el humor?* (Buenos Aires: Paidós, 2003).
- PRANG, Helmut: *Die romantische Ironie* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972).
- QUEIRÓS, Eça de: *La decadencia de la risa* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1918 [?]).
- QUESNEL, Colette : *Mourir de rire d'après et avec Rabelais* (Saint-Laurent, Québec: Les éditions Bellarmin, 1991).
- RAGA ROSALENY, Vicente: «Schlegel y los enemigos de la ironía romántica», en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, nº 24, 2007, pp. 155-170.
- «Alegoría e ironía: Paul de Man y la ironía posmoderna», en *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 39, 2007, pp. 491-497.

- «La ironía socrática como arte de vivir», en *Endoxa: Series Filosóficas*, nº 22, 2007, Madrid, UNED, pp. 69-85.
- «La ironía se dice de muchas maneras», en *Δαίμων: Revista de Filosofía*, suplemento 2, 2008, pp. 113-120.
- RAMÍREZ, José Luis: «La existencia de la ironía como ironía de la existencia. Una investigación sobre el sentido», en *Isegoria: Revista de Filosofía Moral y Política*, nº 25, CSIC, Madrid, diciembre de 2001, pp. 115-145.
- REECE, Gregory L.: *Irony and religious belief* (Tubinga: Mohr Siebeck, 2002).
- REID, J. T.: «Romantic Irony and Satire especially in Spain», en *Hispania*, First Special Number, Los Ángeles C.A., 1934, pp. 81-96.
- REID, Jeffrey: *L'anti-romantique. Hegel contre le romantisme ironique* (Québec: Presses de l'Université Laval, 2007).
- RIVARA KAJAMI, Greta: «Nietzsche, el filósofo de la risa, la danza y el juego», en Paulina Rivero Weber & Greta Rivara Kamaji (comps.): *Perspectivas nietzscheanas. Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche* (México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), pp. 233-258.
- ROAS, David: «La risa grotesca y lo fantástico», en Andrade & Arno Gimber & María Goicoechea (eds.): *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI* (Bern: Peter Lang, 2010), pp. 17-30.
- ROMANO, Marcela: «Las ilusiones perdidas: figuras de la ironía romántica en Espronceda», en *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, nº 15, Año 12, Mar del Plata (Argentina), 2003, pp. 67-83.
- RORTY, Richard: *Contingencia, ironía y solidaridad* (Barcelona: Paidós, 1991).
- ROSE, Margaret: «Defining Parody», en *Southern Review*, nº 13, 1980, pp. 5-20.
- RUIZ GURILLO, Leonor & PADILLA GARCÍA, Xose A. (eds.): *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía* (Frankfurt: Peter Lang, 2009).
- RYALS, Clyde de L.: *A world of possibilities: romantic irony in Victorian literature* (Columbus: Ohio State University Press, 1990).
- SÁNCHEZ MECA, Diego: «Friedrich Schlegel y la ironía romántica», en *Er. Revista de Filosofía*, nº 26, 1999, pp. 85-114.
- SANÍN CANO, Baldomero: «El grande humor», *Crítica y arte* (Medellín: Universidad Externado de Colombia, 2012), pp. 209-222.

- SASTRE, Alfonso: *Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida)* (Hondarribia, Guipúzcoa: Argitaletxe Hiru, 2002).
- SCHNELL, Alexander Schnell (dir.): *Le bonheur* (París : J. Vrin, 2006).
- SCHRAIBMAN, José & CARAZZOLA, Leda: «Hacia una interpretación de la ironía en *La Regenta* de Clarín», en Roberta Johnson & Paul C. Smith (eds.): *Studies in Honor of José Rubia Barcia* (Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1982), pp. 175-186.
- SCHOENTJES, Pierre: *La poética de la ironía* (Madrid: Cátedra, 2003).
- «Gentille fée ou vilaine sorcière – l’ironie : le jugement jugé», en *Texte: Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 35-36, dedicado al tema *Ironie / Parodie I (réflexions théoriques)*, Toronto, 2004, pp. 47-77.
- SCHOPENHAUER, Arturd: § 13, «Libro primero», en *El mundo como voluntad y representación* (Madrid: Alianza, 2013).
- «Sobre la teoría de la risa», en *El mundo como voluntad y representación. Complementos* (Madrid: Trotta, 2003).
- SCHÜRR, Friedrich: «Romantische Ironie und Humor», *Cervantes. Leben und Werk des grossen Humoristen* (Berna / Múnich: Francke, 1963), pp. 90-139.
- «Romanticismo, realismo y humorismo de Cervantes», en *Anales Cervantinos*, nº 3, 1953, pp. 361-366.
- «Cervantes y el Romanticismo», en *Anales Cervantinos*, nº 1, 1951, pp. 41-70.
- SEERY, John Evan: *Political returns: Irony in politics and theory from Plato to the antinuclear movement* (Boulder [Colorado, EE.UU.]: Westview, 1990).
- SELMA, José Vicente: «La ironía como actitud y estrategia: una estética paradójica», en *Cimal*, nº 35-36, 1988, pp. 4-8.
- SENABRE, Ricardo: «Humor y lenguaje», en H. den Boer & F. Sierra (eds.): *El humor en España*, en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, nº 10 (Ámsterdam: Rodopi, 1992).
- SHAERER, René: «Le mécanisme de l’ironie dans ses rapports avec la dialectique», en *Revue de Métaphysique et de Morale*, Tomo 49, 1941, pp. 181-209.
- SHAFTESBURY, Tercer Conde de (Anthony Ashley Cooper): *Sensus Communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor* (Valencia: Pre-Textos, 1995).
- SHOOKMAN, Ellis: «Goethe’s Baccalaureus and the concept of romantic irony in Faust», en *European Romantic Review*, Vol. 20, 2009, pp. 491-511.
- SIMPSON, David: *Irony and Authority in Romantic Poetry* (London: Rowman and Littlefield, 1979).

- SLALOM, I.: «Ironía, nihilismo y vanguardismo», en Mikhail Fedotovitch Ovsianikov: *La lucha de las ideas en la estética* (La Habana: Arte y Literatura, 1983).
- SOPEÑA BALORDI, A. Emma «El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa», en *Revista de Filología Francesa*, nº 12 (Homenaje al Profesor J. Cantera); Madrid, Servicio de Publicaciones de la U.C.M., pp.451-460.
- SPENCER, Herbert: «Physiology of Laughter», en *Macmillan's Magazine*, nº 1, marzo de 1860, pp. 395-402.
- SPERBER, Dan: «Verbal irony: Pretense or echoic mention?», en *Journal of Experimental Psychology: General*, Vol. 113 (1), Marzo de 1984, pp. 130-136.
- STAROBINSKI, Jean: «Ironie et mélancolie (I) : le theatre de Carlo Gozzi», en *Critique*, nº 227 ; París, abril de 1966, pp. 291-308.
- «Ironie et mélancolie (II) : la *Princesse Brambilla* de E.T.A. Hoffmann», en *Critique*, nº 228 ; París, mayo de 1966, pp. 438-457.
- STENDHAL: «Du rire. Essai philosophique sur un sujet difficile», en *Racine et Shakspeare*, vol. 2 (Paris: Honoré Champion, 1925), pp. 133-161.
- STERN, Alfred: *Filosofía de la risa y del llanto* (Buenos Aires: Imán, 1950).
- STILMAN, Eduardo (comp. y ed.): *El humor negro. Antología de textos* (Buenos Aires: Losada, 2010).
- (comp. y ed.) *El humor absurdo. Antología ilustrada* (Buenos Aires: Brújula, 1967).
- STROHSCHNEIDER-KORS, Ingrid: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* (Tübingen: Niemeyer, 1977).
- SUÁREZ RODRÍGUEZ, José Luis: *Filosofía y humor. El guiño de la lechuza* (Madrid: Apis, 1988).
- SZONDI, Peter: «Friedrich Schlegel and Romantic Irony», en *On Textual Understanding and Other Essays* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).
- SZAFRAN, A. W. & NYSENHOLC, A. (dirs.): *Freud et le rire* (París : Métailié, 1994).
- TAROZZI LORENZINI, Niva: «L'ironia tra radicalismo e mediazione critica», en *Lingua e Stile*, nº 1, 1974, pp. 159-166.
- THACKERAY, William Makepeace: *Thackeray's English humourists of the eighteenth century* (Whitefish, Montana: Kessinger, 2010).
- THOMSON, J. A. K.: *Irony: An Historical Introduction* (Londres: George Allen and Unwin, 1926).
- TRABELSI, Mustapha (ed.): *L'ironie aujourd'hui: Lectures d'un discours oblique* (Clermont-Ferrand [Francia]: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006).

- UCCIANI, Louis: *Ironie et dérision. De l'ironie socratique à la dérision cynique (Éléments pour une critique par les formes exclues)* (Paris : Anales Littéraires de l'Université de Besançon / Les Belles Lettres, 1993).
- ULLMAN, Pierre L.: «Romanticism and Irony in Don Quixote: A Continuing Controversy», en *Papen on Language and Literature*, vol. 17 [3], verano de 1981, pp. 320-333.
- VAUTHIER, Bénédicte: «Bakhtine, théoricien de l'ironie: de la forme architectonique aux formes compositionnelles», en *Texte: Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 35-36, dedicado al tema *Ironie / Parodie I (réflexions théoriques)*, Toronto, 2004, pp. 137-171.
- VICTORIA, Marcos: *Ensayo preliminar sobre lo cómico* (Buenos Aires: Losada, 1958).
- VICTOROFF, David: *Le rire et le risible. Introduction à la psycho-sociologie du rire* (Paris : Presses Universitaires de France, 1953).
- VIGARA TAUSTE, Ana María: *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis* (Madrid: Ediciones Libertarias, 1994).
- VLASTOS, Gregory: *Socrates, ironist and moral philosopher* (Ithaca: Cornell University Press, 1991).
- WALZEL, Oskar: «Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger», en *Helicon*, n° 1, 1938, pp. 33-50.
- WHEELER, Kathleen (ed. e intr.): *German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).
- WILDE, Alan: *Horizons of assent. Modernism, postmodernism and the ironic imagination* (Baltimore / London: Johns Hopkins University Press, 1981).

b) Estética, poética y filosofía

- AA.VV.: *Moralidad y Eticidad. Estudios sobre Kant y Hegel* (Santiago de Cali: Universidad del Valle, 2004).
- AA.VV.: *Nietzsche en el horizonte de la contemporaneidad. El diseño de una nueva sensibilidad hermenéutica*, compilación de Miguel Rujana Quintero (Bogotá: Siglo del Hombre / Universidad Libre / Cátedra Gerardo Molina, 2002).
- AA.VV.: *La ética de Spinoza. Fundamentos y significados (Actas del Congreso Internacional: Almagro, 24-26 de octubre, 1990)* (Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1992).
- ADORNO, Theodor W.: *Teoría Estética* (Madrid: Abada, 2004).
- Notas sobre literatura* (Madrid: Abada, 2003).
- Kierkegaard. Construcción de lo Estético* (Madrid: Akal, 2006).
- ALVARENGA, Luis: «La construcción de la Modernidad estética: La ilusión de la autonomía de la obra de arte», en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº 67, enero de 2010, dirección URL <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/alvarenga67.pdf>
- ÁLVAREZ GÓMEZ, Mariano & PAREDES MARTÍN, M^a del Carmen (eds.): *Derecho, historia y religión. Interpretaciones sobre la «Filosofía del Derecho» de Hegel* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013).
- ALVIRA, Rafael: *Reivindicación de la voluntad* (Pamplona: Eunsa, 1988).
- ANÓNIMO [Pseudo Longino?] (siglo I d. C.): *Sobre lo sublime* (Barcelona: Bosch, 1996).
- ARACIL, Alfredo & RODRÍGUEZ, Delfín: *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno* (Madrid: Istmo, 1998).
- ARISTÓTELES: *Poética* (Barcelona: Bosch, 1996).
- Retórica* (Madrid: Gredos, 1990).
- Física* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005).
- Metafísica* (Madrid: Espasa-Calpe, 2007).
- El hombre de genio y la melancolía* (Barcelona: Quaderns Crema, 1996).
- Acerca del alma* (Madrid: Gredos, 1994).
- Ética nicomaquea* (Buenos Aires: Colihue, 2007).
- ARTOLA BARRENECHEA, José María: *Racionalidad e Idealidad*, Vols. I-II (Salamanca: San Esteban, 1998).
- ARVON, Henri: *La estética marxista* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1972).

- ASENSI, Manuel: *Literatura y filosofía* (Madrid: Síntesis, 1995).
- ASPE ARMELLA, Virginia: *Perennidad y apertura de Aristóteles. Reflexiones poéticas y de incidencia mexicana* (México DF: Publicaciones Cruz O., 2005).
- AUEROCHS, Bern: *Die Entstehung der Kunstreligion* (Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006).
- AUGUSTO, Roberto: «La libertad incondicionada del yo absoluto en el joven Schelling», en *Thémata: Revista de filosofía*, nº 41, 2009, pp. 39-56.
- «La libertad y el idealismo trascendental de Schelling», en *Agora: Papeles de Filosofía*, vol. 27, nº 2, 2008, pp. 63-85.
- AULLÓN DE HARO, Pedro: *La sublimidad y lo sublime* (Madrid: Verbum, 2006).
- «La construcción de la teoría de la crítica literaria en el marco del pensamiento estético y poético moderno», en P. Aullón de Haro (ed.): *Teoría de la Crítica literaria* (Madrid: Trotta, 1994), pp. 27-113.
- «Estudio preliminar» a J.-P. Richter: *Introducción a la Estética* (Madrid: Verbum, 1991).
- «La Construcción del Pensamiento Crítico-literario Moderno», en Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la Crítica literaria actual* (Madrid: Playor, 1984), pp. 9-82.
- «La ideación de la Poética Moderna», en *Revista de Occidente*, 105. Madrid, 1990.
- ÁVILA, Remedios: *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto* (Barcelona: Editorial Crítica, 1999).
- Nietzsche y la redención del azar* (Granada: Universidad de Granada, 1986).
- AXELOS, Kostas: *Le Jeu du monde* (Paris : Minuit, 1969).
- Héraclite et la philosophie. La première saisie de l'être en devenir de la totalité* (París : Minuit, 1962).
- BAJTÍN, Mijáil: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Madrid: Alianza, 1987).
- Problemas de la poética de Dostoievski* (México, D.F., etc.: Fondo de Cultura Económica, p. 1993).
- Estética de la creación verbal* (México D.F. / Madrid: Siglo XXI, 1999).
- Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989).
- BALLY, Gustav: *El juego como expresión de libertad* (México, D.F., etc.: Fondo de Cultura Económica, 1973).

- BANDERA, Cesárea: *El juego sagrado: Lo sagrado y el origen de la literatura moderna de ficción* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997).
- BATAILLE, Georges: *Escritos sobre Hegel* (Madrid: Arena Libros, 2005).
- El límite de lo útil* (Madrid: Losada, 2005).
- La parte maldita* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2007).
- El erotismo* (Barcelona: Tusquets, 2007).
- Lo que entiendo por soberanía* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1996).
- La oscuridad no miente* (Madrid: Taurus, 2001).
- «Este mundo en que morimos», en Maurice Blanchot: *El último hombre* (Madrid: Arena, 2001), pp. 99-110.
- BAUDRILLARD, Jean: «La pasión de la regla», en *De la seducción* (Madrid: Cátedra, 1991).
- BEARDSLEY, Monroe C.: *Estética: Historia y fundamentos* (Madrid: Cátedra, 1982).
- Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace & World, 1958).
- BENAVIDES, Manuel: *El juego del mundo* (San Sebastián: Caja de Guipúzcoa, 1988).
- BERGSON, Henri: *La energía espiritual* (Madrid: Espasa-Calpe, 1982).
- El pensamiento y lo moviente* (Buenos Aires: Cactus, 2013).
- Essai sur les données immédiates de la conscience* (París : Flammarion, 2013).
- Matière et mémoire* (Paris: Flammarion, 2012).
- BERKELEY, George: *Tratado sobre los principios del conocimiento humano* (Madrid: Alianza, 1992).
- BERLIN, Isaiah: *El Mago del Norte. J. G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno* (Madrid: Tecnos, 2008).
- BERNSTEIN, John Andrew: *Shaftesbury, Rousseau, and Kant. An introduction to the conflict between aesthetic and moral values in modern thought* (Rutherford [Nueva Jersey, EE.UU.]: Fairleigh Dickinson University Press, 1980).
- BLOOM, Harold: «Frontispicio 12 y 13. Sócrates y Platón», *Genios: Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares* (Bogotá: Norma, 2005), pp. 177-186.
- BODEI, Remo: *La forma de lo bello* (Madrid: Antonio Machado Libros, 1998).
- BOUCHER, Maurice: *Solger, esthétique et philosophie de la Présence* (Paris : Stock, 1934).
- BRUN, Jean: *Sócrates* (México D.F.: Cruz, 2001).
- BRUNO, Giordano: *De la causa, principio y uno* (Buenos Aires: Losada, 1941).

- Expulsión de la bestia triunfante / De los heroicos furores* (Madrid: Siruela, 2011).
- BUENO, Gustavo: *El sentido de la vida: seis lecturas de filosofía moral* (Oviedo: Pentalfa, 1996).
- BUNGE, Mario: *Diccionario de filosofía* (México: Siglo XXI, 2001).
- BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Madrid: Alianza, 2005).
- BUYTENDIJK, F. J. J.: *El juego y su significado. El juego en los hombres y en los animales como manifestación de impulsos vitales* (Madrid: Revista de Occidente, 1935).
- CAILLOIS, Roger: *Teoría de los juegos* (Barcelona: Seix Barral, 1958).
- Los juegos y los hombres* (México, D.F., etc: Fondo de Cultura Económica, 1967).
- CARO, Elme-Marie: *Le Pessimisme au XIX^e siècle: Leopardi – Schopenhauer – Hartmann* (París: Librairie Hachette et C^{ie}, 1878).
- CARRILLO CANÁN, Alberto: *Interpretación y verdad. Acerca de la ontología general de Heidegger*, número extra 4 de *Analogía filosófica: revista de filosofía, investigación y difusión*, vol. 13 (Michigan: University of Michigan, 1999).
- «Poesía, lenguaje e interpretación en Heidegger», en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº 6, diciembre de 1999 (dirección web <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carrillo.html>).
- CASSIRER, Ernst: *Filosofía de las formas simbólicas*, vols. I-III (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998).
- CASTRO, Sixto J.: *En teoría, es arte. Una introducción a la estética* (Salamanca: San Esteban, 2005).
- CATALDO SANGUINETTI, Gustavo: «La música como metafísica: Hegel y las concepciones románticas de la música», en AA.VV.: *El fondo de la historia: Idealismo, Romanticismo y sus repercusiones. Actas del Congreso (1 de noviembre de 2010, Getafe, Madrid)* (Madrid: Universidad Carlos III, 2012), pp. 31-39. Puede consultarse la versión electrónica en <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/14674>
- CAVELL, Stanley: *Emerson's transcendental etudes* (Stanford : Stanford University Press, 2003).
- CEREZO GALÁN, Pedro: «De la crítica a la convicción, al surgimiento del mundo ético», en ÁLVAREZ GÓMEZ, Mariano & PAREDES MARTÍN, M^a del Carmen (eds.): *Derecho, historia y religión. Interpretaciones sobre la «Filosofía del Derecho» de Hegel* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013), pp. 75-110.

- COLOMER, Eusebi: *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, Tomos I-III (Barcelona: Herder, 2002-2006).
- CORDUA, Carla & TORRETTI, Roberto: *Variedad en la razón: ensayos sobre Kant* (Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1992).
- CRAGNOLINI, Monica B.: «Nietzsche-Huidobro-Aschenbach: azores fulminados por la altura», en *Confines*, n° 3, Buenos Aires, octubre de 1996, pp. 185-199.
- CRESSON, André & SERREAU, René : *Hegel: sa vie, son œuvre avec un exposé de sa philosophie* (Paris : Presses Universitaires de France, 1949).
- CROCE, Benedetto: *Estética (como ciencia de la expresión y Lingüística general)* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1969).
- Breviario de Estética (cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice)* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967).
- CROTTOGINI, Ernesto: *Antroposofía. Una conquista espiritual de nuestra época* (Buenos Aires: Kier, 2004).
- CHAPARRO LILLO, Jesús: *El juego como metáfora de libertad y responsabilidad. La ética hermenéutica de Gadamer*, Tesis Doctoral (Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2010).
- CHATEAU, Dominique: *L'autonomie de l'esthétique. Shaftesbury, Kant, Alison, Hegel et quelques autres* (Paris : L'Harmattan, 2007).
- DASTUR, Françoise: *Heidegger y la cuestión del tiempo* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2006).
- DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido* (Barcelona: Barral, 1971).
- Spinoza: Filosofía práctica* (Barcelona: Tusquets, 2001).
- DESCARTES, René: *Tratado de las pasiones del alma*, precedido del *Discurso del método* (Barcelona: Planeta, 1989).
- DJURIĆ, Mihailo & SIMON, Josef (eds.): *Nietzsche und Hegel* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992).
- DUQUE, Félix: *Historia de la filosofía moderna. La era crítica* (Madrid: Akal, 1998).
- DUVIGNAUD, Jean: *El Juego del juego* (México: FCE, 1982).
- EASTON, Stewart C.: *El hombre y el mundo a la luz de la antroposofía* (Madrid: Rudolf Steiner, 1984).
- ECKHART, Maestro: *L'étincelle de l'âme (Sermons I à XXX)* (París : Albin Michel, 1998).
- El fruto de la nada y otros escritos* (Madrid: Siruela, 1998).
- ECHEVERRÍA, Javier: *Sobre el juego* (Madrid: Taurus, 1980).

- EMERSON, Ralph Waldo: *Escritos de Estética y Poética*, anejo XXX de *Analecta Malacitana* (Málaga: Universidad de Málaga, 2000).
- Ensayo sobre la naturaleza* (Tegueste [Tenerife]: Baile del Sol, 2000).
- The collected Works of Ralph Waldo Emerson (Volume II). Essays: first series* (Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press, 1979).
- EPICURO: *Obras* (Madrid: Tecnos, 1994).
- Obras completas* (Madrid: Cátedra, 2004).
- ESTRADA HERRERO, David: *Estética* (Barcelona: Herder, 1988).
- FEDOTOVICH OVSANNIKOV, Mikhail: *La lucha de las ideas en la estética* (La Habana: Arte y Literatura, 1983).
- FÉNELON, François: *Abrégé de la vie des plus illustres philosophes de l'antiquité : avec leurs dogmes, leurs systèmes, leur morale, et un recueil de leurs plus belles maximes* (Lyon : M^{me} J. Buynand, 1811).
- Dialogues des morts (composés pour l'éducation d'un Prince)* (Paris : Pierre Didot, 1819).
- FERRATER MORA, José: *Diccionario de filosofía*, 4 Vols. (Barcelona: Ariel, 2009).
- El hombre en la encrucijada* (Buenos Aires: Sudamericana, 1965).
- La ironía, la muerte y la admiración* (Santiago de Chile: Cruz del Sur, 1946).
- FICHTE, Johann Gottlieb: *Algunas lecciones sobre el destino del sabio* (Madrid: Istmo, 2002).
- Reseña de «Enesidemo»* (Madrid: Hiperión, 1982).
- Primera y segunda introducción a la Teoría de la Ciencia* (Madrid: Sarpe, 1984).
- Sobre el concepto de la doctrina de la ciencia* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963).
- Doctrina de la Ciencia* (Buenos Aires: Aguilar, 1975). Esta traducción, a cargo de Juan Cruz Cruz, contiene tanto el *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia* (1794-95) como la *Exposición de la Doctrina de la Ciencia* (1804). Existe una edición electrónica publicada por la Universidad de Navarra en 2005.
- Doctrina de la Ciencia (1811)* (Madrid: Akal, 1999).
- Filosofía y estética* (Valencia: Universitat de Valencia, 1998).
- FINK, Eugen: *Oasis de la felicidad. Pensamientos para una ontología del juego* (México: Universidad Autónoma de México, 1966).
- Le jeu comme symbole du monde* (Paris: Minuit, 1966).
- La filosofía de Nietzsche* (Madrid: Alianza, 1969).

- FRÄNKEL, Hermann: *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica* (Madrid: Antonio Machado, 2004).
- FRAZER, James George: *La rama dorada. Magia y religión* (México, D.F.: F.C.E., 2006).
- FREUDENTHAL, Gideon (ed.): *Salomon Maimon: rational dogmatist, empirical skeptic. Critical assessments* (New York: Springer, 2003).
- GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme, 1988).
- La actualidad de lo bello: el arte como símbolo, juego y fiesta* (Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós/ I.C.E. de la Univ. Autónoma de Barcelona, 1991).
- Mito y razón* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1997).
- GALLERO, José Luis & LÓPEZ, Carlos Eugenio (eds.): *Heráclito: fragmentos e interpretaciones* (Madrid: Árdora, 2009).
- GIVONE, Sergio: *Historia de la estética* (Madrid: Tecnos, 2001).
- GRASSI, Ernesto: *Vico y el humanismo. Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica* (Barcelona: Anthropos, 1999).
- GRÉGOIRE, Franz: «L'attitude hégélienne devant l'existence», en *Revue Philosophique de Louvain*, nº 30, Vol. 51, 1953, pp. 187-232.
- Études Hégéliennes. Les points capitaux du Système* (Paris-Louvain: Publications Universitaires de Louvain, 1958).
- GROOS, Karl: *The play of man* (Charleston, Carolina del Sur [EE.UU.]: Nabu Press, 2012).
- GUEROULT, Martial: *La philosophie transcendantale de Salomon Maïmon* (Paris: Félix Alcan, 1929).
- GUYAU, J. M.: «El placer de lo bello y el placer del juego», en *Los problemas de la Estética contemporánea* (Madrid: Daniel Jorro, 1920).
- HABERMAS, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad* (Madrid: Taurus, 1991).
- HADOT, Pierre: *Ejercicios espirituales y filosofía antigua* (Madrid: Siruela, 2006).
- HARTMANN, Nicoläi: *Estética* (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977).
- La filosofía del Idealismo alemán*, Tomos I-II (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Introducción a la Estética* (Barcelona: Península, 1971).
- Estética*, Vol. I (Barcelona: Península, 1989); Vol. II (Barcelona: Península, 1991).
- Fenomenología del espíritu* (Valencia: Pre-Textos, 2009).

- Escritos de juventud* (México: FCE, 1998).
- Lecciones sobre la filosofía de la historia universal. Introducción general* (Valencia: Universitat de València, 1992).
- Lecciones sobre Historia de la Filosofía Universal* (México D.F.: FCE, 1997).
- La poétique*, Tomo I (Paris : Veuve Joubert, 1855).
- Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling* (Madrid: Tecnos, 1990).
- HEIDEGGER, Martin: *Identidad y diferencia* (Barcelona: Anthropos, 1990).
- La proposición del fundamento* (Barcelona: Serbal, 2003).
- Schelling y la libertad humana* (Caracas: Monte Ávila, 1999).
- Carta sobre el humanismo* (Madrid: Taurus, 1966).
- Caminos de bosque* (Madrid: Alianza, 2003).
- De camino al habla* (Barcelona: Serbal, 1987).
- Lógica: Lecciones de M. Heidegger (semestre verano 1934) en el legado de Helene Weiss* (Madrid: Anthropos, 1991).
- Ser y tiempo* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2005).
- HEIDEMANN, Ingeborg: *Der Begriff des Spieles und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart* (Berlin: Walter de Gruyter, 1968).
- HEIMSOETH, Heinz: *Fichte* (Madrid: Revista de Occidente, 1931).
- Los seis grandes temas de la metafísica occidental* (Madrid: Alianza, 1990).
- HEINZ BOHRER, Karl: *Le présent absolu. Du temps et du mal comme catégories esthétiques* (París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2000).
- HEMSTERHUIS, Frans: *Escritos sobre estética* (Valencia: Universidad de Valencia, 1996).
- Œuvres complètes de F. Hemsterhuis*, Tomos 1-2 (París: Haussmann, 1809).
- HENRIOT, Jacques: *Le Jeu* (Paris : Presses Universitaires de France, 1969).
- Sous couleur de jouer : la métaphore ludique* (Paris: Corti, 1989).
- HÖFFDING, Harald: *Les conceptions de la vie* (París: Librairie Félix Alcan, 1936).
- HOGARTH, William: *Análisis de la Belleza* (Madrid: Visor, 1997).
- HOLZAPFEL, Cristóbal: *Crítica de la razón lúdica* (Madrid: Trotta, 2003).
- HOYOS, Luis Eduardo: *El escepticismo y la filosofía trascendental. Estudios sobre el pensamiento alemán a fines del siglo XVIII* (Santafé de Bogotá [Colombia]: Univ. Nacional de Colombia / Siglo del Hombre Editores, 2001).
- HUME, David: *Tratado de la naturaleza humana*, Vols. 1-2 (Madrid: Editora Nacional, 1976).

- De mi propia vida* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004).
- HUTCHESON, Francis: *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue* (London: R. Ware et alia, 1753).
- IZQUIERDO, Agustín: *Friedrich Nietzsche o el experimento de la vida* (Madrid: Edaf, 2000).
- JACOBI, Friedrich Heinrich: *David Hume acerca de la creencia, o Idealismo y realismo, un diálogo* (1815). Versión castellana en PDF, a partir del original reimpreso en 1968: <http://www.filosofia.ucv.cl/pdf/Jacobilibro.pdf>
- KANT, Immanuel: *Crítica de la razón pura* (Madrid: Tecnos, 2009).
- Crítica de la razón práctica* (México: FCE, Univ. Autónoma Metropolitana, Univ. Nacional Autónoma de México, 2005).
- Crítica del juicio* (Madrid: Tecnos, 2007).
- Primera introducción a la «Crítica del Juicio»* (Madrid: Visor, 1987).
- Antropología práctica* (Madrid: Tecnos, 1990).
- Lo bello y lo sublime*; seguido de *La paz perpetua* (Madrid: Espasa-Calpe, 1984).
- Essai sur les maladies de la tête* (París : GF-Flammarion, 1990).
- KIERKEGAARD, Søren: *Migajas filosóficas o un poco de filosofía* (Madrid: Trotta, 1999).
- Post scriptum no científico y definitivo a «Migajas filosóficas»* (Salamanca: Sígueme, 2010).
- El concepto de angustia* (Madrid: Alianza, 2007).
- Temor y temblor* (Madrid: Editora Nacional, 1981).
- KLOSSOWSKI, Pierre: *Las meditaciones bíblicas de Hamann (avec une étude de Hegel)* (Paris : Minuit, 1948).
- Un tan funesto deseo* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008).
- KRESTOVSKY, Lydie: *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur* (Paris: Presses Universitaires de France, 1948).
- KÜHLEWIND, Georg: *Trabajando con la antroposofía*; con un prefacio de Jörgen Smit (Madrid: Rudolf Steiner , 1997).
- LALO, Charles: *Los sentimientos estéticos* (Madrid: Daniel Jorro, 1925).
- LAMENNAIS, Félicité: *De l'art et du Beau* (Paris : Garnier, 1885).
- LANCEROS, Patxi: *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke* (Barcelona: Anthropos, 1997).

- LAPOUJADE, María Noel: *Filosofía de la Imaginación* (México, D.F./Madrid/Bogotá: Siglo XXI, 1988).
- LARTHOMAS, Jean-Paul: *De Shaftesbury à Kant* (Lille: Atelier national de reproduction des thèses, 1985).
- LEIF, Joseph: *La verdadera naturaleza del juego* (Buenos Aires: Kapelusz, 1980).
- LENAIN, Thierry: *Pour une critique de la raison ludique. Essai sur la problématique nietzschéenne* (París: J. Vrin, 1993).
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Laocoonte (o sobre los límites de la pintura y de la poesía)* seguido de las *Cartas sobre la literatura moderna y sobre el arte antiguo* (Madrid: Imprenta Sáez Hermanos, 1934).
- LEVINAS, Emmanuel: *Humanismo del otro hombre* (Madrid: Caparrós, 1993).
- LIPPS, Theodor: *Los fundamentos de la Estética* (Madrid: Daniel Jorro, 1923).
- LUKÁCS, Georg: *Prolegómenos a una estética marxista* (Barcelona: Grijalbo, 1969).
—*Aportaciones a la historia de la estética* (México: Grijalbo, 1966).
- LÓPEZ DOMÍNGUEZ, Virginia: *Schelling* (Madrid: Ediciones del Orto, 1995).
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan: *Krausismo: Estética y Literatura* (Barcelona: Lumen, 1990).
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso: *Análisis estético de obras literarias* (Madrid: Narcea, 1982).
—*Estética de la creatividad* (Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias, 1987).
—*Romano Guardini, maestro de vida* (Madrid: Ediciones Palabra, 1998).
- LOCKE, John: *Ensayo sobre el entendimiento humano* (México DF: F.C.E., 1999).
- LUCRECIO: *De la naturaleza de las cosas* (Madrid: Cátedra, 1999).
- LLEVADOT, Laura & RIBA, Jordi (coords.): *Filosofías postmetafísicas: 20 años de filosofía francesa contemporánea* (Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2012).
- MAIMON, Salomon: *Essai sur la philosophie transcendantale* (París: J. Vrin, 1989).
- MAN, Paul de: *La ideología estética* (Barcelona: Altaya, 1999).
—«Retórica de la temporalidad», en *Visión y ceguera* (Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991).
- MARCHÁN FIZ, Simón: *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982).
—*La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010).
- MARKET, Oswaldo & RIVERA DE ROSALES, Jacinto (coords.): *El inicio del idealismo alemán* (Madrid: Editorial Complutense, 1996).

- MARTÍN GARCÍA, José A. (ed.): *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*, Vols. 1-2 (Madrid: Akal, 2008).
- MARX, Karl: *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel* (Buenos Aires: Ediciones Nuevas, 1968).
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich: *La ideología alemana. Feuerbach. Contraposición entre la concepción materialista y la idealista* (Valencia: Universitat de València, 1994).
- Obras escogidas*, Vols. I-III (Moscu: Progreso, 1980).
- MESNARD, Pierre: *Kierkegaard, sa vie, son oeuvre avec un exposé de sa philosophie* (Paris: Presses Universitaires de France, 1954).
- MEUMANN, Ernst: *Introducción a la Estética actual* (Madrid: Calpe, 1923).
- MIÑÓN SÁENZ, Antonio Ramón: *El pensamiento de Platón a la luz de una nueva Hermenéutica* (San Vicente, Alicante: Editorial Club Universitario, 2012).
- MISRAHI, Robert: *L'être et la joie: perspectives synthétiques sur le spinozisme* (París: Encre Marine, 1997).
- MOLINUEVO, José Luis: *La experiencia estética moderna* (Madrid: Síntesis, 1998).
- MOLTMANN, Jürgen: *Un nuevo estilo de vida: sobre la libertad, la alegría y el juego* (Salamanca: Sígueme, 1981).
- MORAWSKI, Stefan: *Fundamentos de estética (La primera reflexión sistemática del pensamiento estético marxista)* (Barcelona: Península, 1977).
- NAVARRETE, Ana: *La crítica de la modernidad como crítica a la autonomía del arte* (Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993).
- NEHAMAS, Alexander: *El arte de vivir. Reflexiones socráticas de Platón a Foucault* (Valencia: Pre-Textos, 2005).
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia* (Madrid: Alianza, 2001).
- Segunda consideración intempestiva* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006).
- Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, seguido de Hans Vaihinger: *La voluntad de ilusión en Nietzsche* (Madrid: Tecnos, 2008).
- Más allá del bien y del mal* (Madrid: Alianza, 2003).
- Así habló Zarathustra* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1992).
- La filosofía en la época trágica de los griegos* (Madrid: Valdemar, 1999).
- El ocaso de los ídolos* (Madrid: Edimat, 1998).
- La gaya ciencia* (Madrid: M. E., 1995).
- Humano, demasiado humano*, 2 volúmenes (Madrid: Akal, 2007).

- Fragmentos póstumos* (Madrid: Abada, 2004).
- Ecce Homo* (Madrid: Alianza, 1989).
- Genealogía de la moral: Un escrito polémico* (Madrid: Alianza, 1981).
- Aforismos*, selección y notas de Luis B. Pietrafesa (Sevilla: Renacimiento, 2013).
- ORDEN JIMÉNEZ, Rafael V.: *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo* (Burgos: Universidad Pontificia Comillas, 1998).
- ORS, Eugenio d': *La Filosofía del hombre que trabaja y que juega* (Madrid: Libertarias/Prodhuvi, 1995).
- PÁNIKER ALEMANY, Salvador: *Filosofía y mística. Una lectura de los griegos* (Barcelona: Kairós, 2003).
- PAREYSON, Luigi: *Conversaciones de Estética* (Madrid: Visor, 1987).
- PARMÉNIDES: *Poema. Fragmentos y tradición textual* (Madrid: Istmo, 2007).
- PASCAL, Blaise: *Cartas escritas a un provincial* (París: Librería castellana, 1849).
- Pensamientos* (Madrid: Alianza, 2004).
- PHILONENKO, Alexis: *Le transcendantal et la pensée moderne: études d'histoire de la philosophie* (Paris : Presses universitaires de France, 1990).
- PLATÓN: *Apología de Sócrates*, seguido de *Critón* y *Carta VII* (Madrid: Espasa-Calpe, 1993).
- Teeteto: o sobre la ciencia* (Barcelona: Anthropos, 1990).
- La República* (Madrid: Espasa-Calpe, 1973).
- Leyes* (Madrid: Akal, 1988).
- El banquete* (Madrid: Alianza, 2005).
- Crátilo*, precedido de *Apología de Sócrates* y *Menón* (Alianza, 2010).
- Fedón*, seguido de *Fedro* (Madrid: Alianza, 2004).
- Ión*, seguido de *Timeo* y *Critias* (Madrid: Alianza, 2004).
- Cartas* (Madrid: Akal, 1993).
- PLAZAOLA, Juan: *Introducción a la estética: Historia, Teoría, Textos* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2008).
- POE, Edgar Allan: *Filosofía de la composición; El principio poético* (San Lorenzo del Escorial: Libros C. de Langre, 2002).
- QUENEAU, Raymond: «Primeras confrontaciones con Hegel», en G. Bataille: *Escritos sobre Hegel* (Madrid: Arena Libros, 2005), pp. 61-68.
- RAHNER, Hugo: *El hombre lúdico* (Valencia: Edicep, 2002).

- RAMOS VALERA, Manuel: «La libertad en el principio de la Doctrina de la Ciencia de Fichte», en *Quaderns de filosofia i ciència*, nº 36, Valencia, 2006, pp. 51-59.
- Algunas lecciones sobre el destino del sabio: Johann Gottlieb Fichte* (Madrid: Istmo, 2002).
- REBOUL, Olivier: *Nietzsche, crítico de Kant* (Barcelona: Anthropos / México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993).
- REINHOLD, Karl Leonhard: *Letters on the kantian philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).
- RIOBÓ GONZÁLEZ, Manuel: «El idealismo trascendental de Fichte y la fenomenología trascendental husserliana en una dirección convergente», en *Revista La ciudad de Dios*, Vol. 208, enero-abril de 1995, pp. 129-180.
- RIVERO WEBER, Paulina & RIVARA KAMAJI, Greta (comps.): *Perspectivas nietzscheanas. Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche* (México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002).
- ROSENKRANZ, Karl: *Estética de lo feo* (Madrid: Julio Ollero, 1992).
- ROY, Ayon: «Hegel contra Schlegel; Kierkegaard contra de Man», en *PMLA*, Vol. 124, nº 1, enero de 2009, pp. 107-126.
- SAN MARTÍN, Javier: *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón* (Barcelona: Anthropos, 1987).
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: *Estética y marxismo*, 2 vv. (México: Era, 1970).
- SASSO, Robert: *Georges Bataille : le système du non-savoir. Une ontologie du jeu* (Paris : Minuit, 1878).
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Del Yo como principio de la filosofía (o sobre lo incondicionado en el saber humano)* (Madrid: Trotta, 2004).
- Filosofía del arte* (Madrid: Tecnos, 2006).
- Sistema del idealismo trascendental* (Barcelona: Anthropos, 1998).
- Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados* (Barcelona: Anthropos, 2004).
- Escritos sobre filosofía de la naturaleza* (Madrid: Alianza, 1996).
- Las edades del mundo* (Madrid: Akal, 2002).
- Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* (Madrid: Abada, 2009).
- De l'âme du monde: Une hypothèse de la physique supérieure pour l'explication de l'organisme général* (Paris: Rue d'Ulm, 2007).

- Écrits philosoques (et morceaux propres à donner une idée générale de son système)* (París: Joubert, 1847).
- SCHOPENHAUER, Arturd: *El mundo como voluntad y representación* (Madrid: Alianza, 2013).
- SCHULZE, Gottlob Ernst: *Énésidème ou Sur les fondements de la philosophie exposée à Iéna par Reinhold avec une défense du scepticisme contre les prétentions de la «Critique de la raison»* (París: J. Vrin, 2007).
- SÉNECA, Lucius Anneus: *Tratados filosóficos / Cartas* (México: Porrúa, 1989).
- SERRANO MARÍN, Vicente: *Absoluto y conciencia. Una introducción a Schelling* (Pozuelo de Alarcón, Madrid: Plaza y Valdés, 2008).
- «Las tres “Reseñas” de Fichte del otoño de 1793», en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, nº 11, Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 171-187.
- SMITH, Adam: *Ensayos filosóficos* (Madrid: Pirámide, 1998).
- SOBEJANO, Gonzalo: *Nietzsche en España* (Madrid: Gredos, 1967).
- SOLGER, Karl Wilhelm Ferdinand: *L’art et la tragédie du beau*, ed. de Anne Baillot (Paris : Rue d’Ulm / Presses de l’École normale supérieure, 2004).
- SOTO POSADA, Gonzalo: *Filosofía medieval* (Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2007).
- SPENLÉ, Jean-Édouard: *La Pensée allemande de Luther à Nietzsche* (Paris : Colin, 1934).
- SPINOZA, Baruch: *Ética* (Madrid: Alianza, 2004).
- STEINER, Rudolf: *Antroposofía: el hombre y su búsqueda espiritual* (Madrid: Edaf, 1987).
- Euritmia. Lenguaje visible del alma* (Madrid: Editorial Rudolf Steiner, 1992).
- Pensamientos-guía de la antroposofía: un camino de conocimiento: el misterio de Micael* (Madrid : Rudolf Steiner , 1995).
- Spiritualism, Madame Blavatsky & Theosophy: An eyewitness view of occult history* (Great Barrington, Massachusetts: Anthroposophic Press, 2001).
- STUART MILL, John: *El utilitarismo* (Madrid: Alianza, 2002).
- SUÁREZ, José Antonio: *Filosofía del anhelo. Ensayos* (San Vicente, Alicante: Editorial Club Universitario, 2008).
- «La vida como juego», en *El Ateneo: revista literaria y artística*, nº VII (Cuarta época), Madrid, diciembre de 1996, pp. 40-46.
- SZONDI, Peter: *Poésie et Poétique de l’idéalisme allemand* (Paris : Gallimard, 1975).
- La Poetica di Hegel e Schelling* (Torino: Giulio Einaudi Editore, 1986).

- TORRALBA, Francesc: *Poética de la libertad: lectura de Kierkegaard* (Madrid: Caparrós Editores, 1998).
- TRÍAS, Eugenio: *Filosofía y carnaval* (Barcelona: Anagrama, 1984).
- Lógica del límite* (Barcelona: Destino, 1991).
- Lo bello y lo siniestro* (Barcelona: Random House Mondadori, 2011).
- VAIHINGER, Hans: *The philosophy of “As if”: a system of the theoretical, practical and religious fictions of mankind* (London: Routledge & Kegan Paul, 1968).
- VALCÁRCEL, Amelia: *Hegel y la ética. Sobre la superación de la «mera moral»* (Barcelona: Anthropos, 1988).
- VALLS PLANA, R.: *Schelling, libertad y positividad*, en BERMUDO, J. M. (dir.): *Los filósofos y sus filosofías*, vol. II (Barcelona: Vicens Vives, 1983).
- VATTIMO, Gianni: *Poesía y ontología* (Valencia: Universidad de Valencia, 1993).
- Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger* (Barcelona: Península, 1986).
- El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación* (Barcelona: Península, 2003).
- El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (Barcelona: Gedisa, 1996).
- VAYSSE, Jean-Marie: *Totalité et subjectivité. Spinoza dans l’Idéalisme allemand* (Paris: J. Vrin, 1994).
- VIEILLARD-BARON Jean-Louis: *Platon et l’idéalisme allemand (1770-1830)* (París: Beauchesne, 1979).
- VILLACAÑAS, José Luis: *Nihilismo, especulación y cristianismo en F. H. Jacobi. Un ensayo sobre los orígenes del irracionalismo contemporáneo* (Barcelona: Anthropos / Murcia: Universidad de Murcia, 1989).
- VOLOSHINOV, Valentin: *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (Madrid: Alianza, 1992).
- WAHL, Jean: *Le Malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel* (Paris : Presses Universitaires de France, 1951).
- WATTS, Alan: *La vida como juego* (Barcelona: Kairós, 2005).
- WIEWEG, Klaus: «La fuerza suave sobre las imágenes. La concepción filosófica de Hegel de la imaginación», en *Revista Latinoamericana de Poesía*, vol. XXXV, nº 2, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, noviembre de 2009, pp. 207-225.

- WILLIAMS, Robert: «La inseparabilidad del amor y la angustia: la crítica de Hegel a la modernidad», en ÁLVAREZ GÓMEZ, Mariano & PAREDES MARTÍN, M^a del Carmen (eds.): *Derecho, historia y religión. Interpretaciones sobre la «Filosofía del Derecho» de Hegel* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013), pp. 171 *et seq.*
- WINNICOTT, D.W.: *Realidad y Juego* (Barcelona: Gedisa, 1995).
- WITTGENSTEIN, Ludwig J. J.: *Investigaciones filosóficas* (Madrid: Alianza, 2004).
- Los cuadernos azul y marrón* (Madrid: Tecnos, 2007).
- Observaciones a «La rama dorada» de Frazer* (Madrid: Tecnos, 2008).
- XRAU, Ramón: *Introducción a la historia de la filosofía* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de Méjico, 2000).
- YEPES STORK, Ricardo: *La región de lo lúdico. Reflexión sobre el fin y la forma del juego* (Pamplona: Cuadernos de Anuario Filosófico, 1991).
- La doctrina del acto en Aristóteles* (Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1992).
- «El origen de la *energeia* en Aristóteles», en *Anuario Filosófico*, Vol. XXII, n^o 1, Pamplona, 1989, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 93-109.
- ZAMBRANO, María: *Claros del bosque* (Barcelona: Seix Barral, 1977).
- Filosofía y poesía* (Alcalá de Henares: Ediciones de la Universidad / Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1993).
- ZIS, A.: *Fundamentos de la estética marxista* (Moscú: Progreso, 1976).

c) Romanticismo, románticos y post-románticos

AA.VV.: *Idéalisme et romantisme* (Fontenay aux Roses: E.N.S., 1994).

AA.VV.: *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ed. y ant. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994).

AA.VV.: *Études Baudelairiennes II* (Neuchâtel : Editions La Baconnière, 1971).

ABRAMS, M. H.: *El espejo y la lámpara (teoría romántica y tradición crítica)* (Barcelona: Seix Barral, 1975).

ARNIM, Achim von: *Los mayorazgos* (Barcelona: Nortésur, 2010).

—*Die Kronenwächter* (Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1989).

AROCAS, N. C. & CALAÑAS, J. A. & CALERO, A. R. (eds.): *Friedrich Schiller. Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra* (Valencia: Universitat de València, 2008).

ARNOLD, Paul: *Esoterisme de Baudelaire* (Paris: J. Vrin, 1972).

ASENSI, Manuel: *La teoría fragmentaria del Círculo de Iena: Friedrich Schlegel* (Valencia: Amós Belinchón, 1991).

AYRAULT, Roger: *Genèse du romantisme allemand*, Tomos I-IV [especialmente el III, 1969] (Paris : Aubier- Éditions Montaigne, 1961-1976).

BABBITT, Irving: *Rousseau and Romanticism* (New Brunswick, USA-London, UK, 1991).

BALZER, Berit: «Introducción» a HEINE, Heinrich: *Gedichte-Auswahl / Antología poética* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1995), pp. 9-64.

—«La recepción de Heinrich Heine en Gustavo Adolfo Bécquer: piedra de toque del desfase romántico en España», en RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta & CALAÑAS CONTINENTE, José Antonio & Grupo OSWALD (eds.): *Paisajes románticos: Alemania y España* (Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, cop. 2004), pp. 191-206.

BARJAU, Eustaquio: «Dos románticos en España: Novalis y E. T. A. Hoffmann», en RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta & CALAÑAS CONTINENTE, José Antonio & Grupo OSWALD (eds.): *Paisajes románticos: Alemania y España* (Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, cop. 2004), pp. 119-133.

BARZUN, Jacques: *Romanticism and the modern ego* (Boston: Little, Brown and Company, 1947).

- BAUDELAIRE, Charles: *Lo cómico y la caricatura* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2001).
- Las flores del mal* (Madrid: Cátedra, 1995).
- El esplín de París* (Madrid: Alianza, 1999).
- Œuvres complètes*, Vols. I-II (Paris: Gallimard, 1961-1976).
- Mon cœur mis à nu* (Genève : Librairie Droz, 2001).
- Del vino y el hachís* (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2010).
- Los paraísos artificiales* (Madrid: Akal, 2001).
- Salones y otros escritos sobre arte* (Madrid: Visor, 1999).
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Rimas* (Madrid: Castalia, 2011).
- BÉGUIN, Albert: *El alma romántica y el sueño* (México, D.F., etc.: Fondo de Cultura Económica, 1993).
- BEHLER, Ernst: *German romantic literary theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Vol. 1 (Paderborn / München / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh, 1988).
- «Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo», en *Anuario filosófico*, vol. 29, nº 54, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1996, pp. 21-40.
- BÉNICHON, Paul: *Les mages romantiques* (París : Gallimard, 1988).
- BENJAMIN, Walter: *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, en *Obras*, libro I / vol. 1 (Madrid: Abada, 2006).
- El origen del 'Trauerspiel' alemán*, en *Obras*, libro I / vol. 1 (Madrid: Abada, 2006).
- Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*, en *Obras*, Libro I / Vol. 2 (Madrid: Abada, 2008).
- BERMAN, Antoine: *Lettres à Fouad El-Etr sur le Romantisme allemand* (París: La Délirante, 1968).
- BERTRAND, Aloysius: *Gaspard de la Nuit* (Madrid : Artemisa, 2009).
- BERTRAND, Jacques-Achille: *Cervantes et le romantisme allemand* (París: Félix Alcan, 1914).
- BIANQUIS, Geneviève: *Amours en Allemagne: a l'époque romantique* (Paris: Hachette, 1961).
- BLAKE, William: *Ver un mundo en un grano de arena (poesía)*, ed. bilingüe de Jordi Doce (Madrid: Visor, 2009).

- BOUR, Isabelle & DAYRE, Eric & NÉE, Patrick (ed.) : *Modernité et romantisme* (Paris : Champion, 2001).
- BOWMAN, Frank Paul: *Le discours sur l'éloquence sacrée à l'époque romantique. Rhétorique, apologétique, herméneutique (1777-1851)* (Génova: Droz, 1980).
- BRION, Marcel: *La alemania romántica: Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck* (Barcelona: Barral, 1971).
- La Alemania romántica II: Novalis, Hoffmann, Jean-Paul* (Barcelona: Barral, 1973).
- BRUNSCHWIG, Henri: *La crise de l'État prussien: À la fin du XVIII^e et la genèse de la mentalité romantique* (París: Presses Universitaires de France, 1947).
- Société et romantisme en Prusse au XVIII^e siècle* (París: Flammarion, 1973).
- BURWICK, Frederick: *Mimesis and its romantic reflections* (Pennsylvania: University Park, 2001).
- CABANÈS, Jean-Louis (dir.) : *Romantismes : l'esthétisme en acte* (París : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2009).
- CALAÑAS CONTINENTE, José-Antonio: *Friedrich Schiller. Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra* (Valencia: Universitat de València, 2008).
- CARLYLE, Thomas: «Richter: Jean Paul Friedrich Richter», en *The works of Thomas Carlyle, Volume 22: German Romance: Translations from the German II* (Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2010), pp. 117-130.
- «Jean Paul Friedrich Richter» (1827), en *The works of Thomas Carlyle, Volume 26: Critical and Miscellaneous Essays I* (Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2010), pp. 1-25.
- CARO, Elme-Marie: *Le Pessimisme au XIX^e siècle: Leopardi – Schopenhauer – Hartmann* (París: Librairie Hachette et C^{ie}, 1878).
- CEREZO GALÁN, Pedro: *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX* (Granada: Univ. de Granada, 2003).
- CIRLOT, Juan-Eduardo: «La ideología de William Blake», en *Papeles de Son Armadans*, n^o CXXVIII, Palma de Mallorca, noviembre de 1966. También en *Confidencias literarias* (Madrid: Huerga & Fierro, 1996).
- «El pensamiento de Gerard de Nerval», en *Papeles de Son Armadans*, n^o CXXXV, Palma de Mallorca, junio de 1967. También en *Confidencias literarias* (Madrid: Huerga & Fierro, 1996).

- CLOSE, Anthony J.: *The romantic approach to «Don Quixote»: A critical history of the romantic tradition in Quixote criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978).
- CONDE GARGOLLO, Enrique: *El romanticismo español y sus circunstancias* (Madrid: Monte Casino, 1983).
- D'ANGELO, Paolo: *La estética del romanticismo* (Madrid: Visor, 1999).
- DETTMAR-WRANA, Susanne: *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand* (Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2002).
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Introducción al estudio del romanticismo español* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967).
- DUMONT, Francis (ed.): *Les petits romantiques français* (Marseille : Les Cahiers du Sud, 1949).
- EICHENDORFF, Joseph von: *Gedichte / Poemas* (Barcelona: Bosch, 1981).
- EICHNER, Hans: *Friedrich Schlegel* (New York: Twayne, 1970).
- ESPINAR, Jaime: *El Romanticismo* (Buenos Aires: Atlántida, 1947).
- FLITTER, Derek: *Teoría y crítica del romanticismo español* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
- FRANK, Manfred: *The philosophical foundations of early German Romanticism* (Nueva York: State University of New York, 2004).
- Einführung in die frühromantische Ästhetik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1989).
- FRICKE, Helmut & COMELLAS AGUIRREZÁBAL, M^a Mercedes: «Weltseele und Waldeinsamkeit: la filosofía de la naturaleza y el romanticismo», en *mAGAZin*, n^o 16, 2005, pp. 50-55.
- GABAUDAM, Paulette: *El romanticismo en Francia (1800-1850)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979).
- GARCÍA ADÁNEZ, Isabel: «La esperpéntica pesadilla de la historia alemana: *Alemania. Un cuento de invierno* de Heinrich Heine», en Pilar Andrade & Arno Gimber & María Goicoechea (eds.): *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI* (Bern: Peter Lang, 2010), pp. 77-94.
- «La recepción contaminada: la imagen equivocada de Heinrich Heine en España por su asociación con la música», en RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta & CALAÑAS CONTINENTE, José Antonio & Grupo OSWALD (eds.): *Paisajes románticos: Alemania y España* (Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, cop. 2004), pp. 207-222.

- GANDÍA, Enrique de: *Orígenes del romanticismo y otros ensayos* (Buenos Aires: Atalaya, 1946).
- GARRIDO PALLARDÓ, Fernando: *Los orígenes del romanticismo* (Barcelona: Labor, 1968).
- GARVIN, Harry R. (ed.): *Romanticism, modernism, postmodernism* (Lewisburg: Buchnell University Press, 1980).
- GIMBER, Arno: «Reminiscencias del arabesco romántico en la literatura contemporánea», en RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta & CALAÑAS CONTINENTE, José Antonio & Grupo OSWALD (eds.): *Paisajes románticos: Alemania y España* (Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, cop. 2004), pp. 107-117.
- GIRAUD, Albert: *Pierrot lunaire / Les dernières fêtes / Pierrot narcissé* (París: L'Harmattan, 2004).
- GODOY DOMÍNGUEZ, M^a Jesús: «El pintor de la vida moderna, de Charles Baudelaire», en *Fedro: Revista de Estética y Teoría de las Artes*, n° 7, septiembre de 2008, pp. 1-23.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Ensayos sobre Arte y Literatura*, anejo XXIX de *Analecta Malacitana* (Málaga: Universidad de Málaga, 2000).
- Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (Madrid: Cátedra, 2008).
- Máximas y reflexiones* (Barcelona: Edhasa, 1999).
- GÓMEZ GARCÍA, Carmen: «La repercusión de una traducción manipulada: los primeros poemas de Heinrich Heine en español», en *Enlaces: revista del CES Felipe II*, n° 9, Madrid, 2008.
- GONZÁLEZ MORENO, Beatriz: *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés* (Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2007).
- GRAS BALAGUER, Menene: *El Romanticismo como espíritu de la modernidad* (Barcelona: Montesinos, 1988).
- GROVAS, Víctor: *El mundo al revés y la sonrisa romántica. Un viaje por la comedia de Ludwig Tieck* (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001).
- GUERNE, Armel: *L'Ame insurgée: écrits sur le romantisme* (París: Phébus, 1977).
- (trad., ed. y pról.) *Les romantiques allemands* (Paris: Phébus, 2004).
- GUSDORF, George: *Fondements du savoir romantique* (Paris: Payot, 1982).
- L'homme romantique* (Paris: Payot, 1984).
- HEINE, Heinrich: *La escuela romántica* (Buenos Aires, Biblos, 2007).

- Para una historia de la nueva literatura alemana* (Madrid: Felmar, 1976).
- Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania* (Madrid: Alianza, 2008).
- Gedichte-Auswahl / Antología poética* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1995).
- Songs of love and grief* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1995).
- Poesías de Heine* (Barcelona: D. Cortezo, 1885).
- Obras* (Barcelona: Vergara, 1963).
- HERNÁNDEZ PACHECO, Javier: *La conciencia romántica* (Madrid: Tecnos, 1995).
- HOFFMANN, E.T.A.: *La princesa Brambilla* (Madrid : La Fontana Literaria, 1972).
- Los elixires del diablo* (Madrid: Valdemar, 2003).
- HÖLDERLIN, Friedrich: *Hiperión o el eremita en Grecia* (Madrid: Hiperión, 2007).
- Las elegías* (Barcelona: DVD, 2009).
- Poemas* (Barcelona: Debolsillo, 2014).
- Cartas* (Madrid: Tecnos, 1990).
- HUCH, Ricarda: *Les Romantiques allemands* (Paris: Bernard Grasset, 1933).
- IMMERWAHR, Raymond M.: «The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony», en *The Germanic Review*, nº 26, 1951; Baltimore, Meriland (U.S.A.), Columbia University, 173-191.
- The esthetic intent of Tieck's fantastic comedy* (Washington : Washington University, 1953).
- INNERARITY, Daniel: *Hegel y el romanticismo* (Madrid: Tecnos, 1993).
- INOUE, Teruo: *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire: Essai d'analyse d'après «Les Paradis Artificiels» et «Les Fleurs du Mal»* (Tokyo : France Tosho, 1977).
- JAMME, Christoph (et alia): *El movimiento romántico* (Madrid: Akal, 1998).
- JIRKU, Brigitte E. & RODRÍGUEZ, Julio (eds.): *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller* (Valencia: Universitat de València, 2009).
- JUNG, Carl Gustav: “Las cartas sobre la educación estética del hombre”, «Sobre las ideas de Schiller en el problema de los tipos», en *Tipos psicológicos* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1954), pp. 82-152.
- KIRKPATRICK, Susan: *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850* (Valencia: Universitat de València, 1991).
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe & NANCY, Jean-Luc: *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013).
- LAFORGUE, Jules: *Obra poética* (Madrid: Cátedra, 2013).

- Oeuvres complètes*, Tomos 1-2 (Lausana: L'Âge d'Homme, 1986-1995).
- LALOU, René: *Vers une alchimie lyrique. Sainte-Beuve, Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, Baudelaire, avec un Florilège de ces Auteurs* (Paris: Les Arts et le livre, 1927).
- LEOPARDI, Giacomo: *Della natura degli uomini e delle cose (Edizione tematica dello «Zibaldone» di pensieri stabilita sugli «Indici» leopardiani)* (Roma: Donzelli, 1999).
- Zibaldone de pensamientos* (Barcelona: Tusquets, 2000). También he manejado la edición en dos tomos a cargo de Elena Martínez: *Zibaldone*, Tomos I-II (Madrid: Gadir, 2010).
- LUSSKY, Alfred Edwin: *Tieck's approach to Romanticism* (Borna-Leipzig: Robert Noske, 1925).
- LLORENS, Vicente: *El romanticismo español* (Madrid: Castalia, 1989).
- MARÍ, Antoni (ed.): *El entusiasmo y la quietud. Antología del Romanticismo alemán* (Barcelona: Tusquets, 1979).
- MARTÍN NAVARRO, Alejandro: *La nostalgia del pensar: Novalis y los orígenes del Romanticismo alemán* (Madrid: Plaza y Valdés, 2010).
- «La subjetividad extravagante (a propósito del juicio de Hegel sobre Novalis)», en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Vol. 26, Madrid, 2009, pp. 169-184.
- «Introducción. El velo del absoluto» a Friedrich SCHLEGEL: *Ideas (con las anotaciones de Novalis)* (Valencia: Pre-Textos, 2011), pp. 7-23.
- «Del postulado práctico a la visión escatológica (Un itinerario de Kant a los románticos)», en AA.VV.: *El fondo de la historia: Idealismo, Romanticismo y sus repercusiones. Actas del Congreso (1 de noviembre de 2010, Getafe, Madrid)* (Madrid: Universidad Carlos III, 2012), pp. 10-15. Puede consultarse la versión electrónica en <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/14674>
- MARTÍNEZ MONTALBÁN, Miguel Ángel: *El camino romántico a la objetividad estética. La filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán* (Murcia: Editum-Servicio de Publicaciones de la Univ. de Murcia, 1992).
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (ed.): *Estudios de literatura romántica española* (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2000).

- MAYER, Paola: *Jena romanticism and its appropriation of Jakob Böhme* (Montral / London: McGill-Queen's University Press, 1999).
- MIGUEL-PUEYO, Carlos: *El color del Romanticismo. En busca de un arte total* (Nueva York: Peter Lang, 2009).
- MINDER, Robert: *Un poète romantique allemand : Ludwig Tieck* (Paris : Las Belles Lettres, 1936).
- MOLINA FLORES, Antonio: «Sujeto moderno y sensibilidad romántica», en Diego ROMERO DE SOLÍS & Juan B. DÍAZ URMENETA (eds.): *La memoria romántica* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997), pp. 127-136.
- MOLINUEVO, José Luis: *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo* (Murcia: Cendeac, 2008).
- MONCELON, Jean: «Femmes romantiques allemandes», en *Les Cahiers du Moulin*, nº 5, 3^{er} año, pp. 6-7.
- MÜLLER, Andreas (ed.): *Die Kunstanschauung der Frühromantik* (Leipzig: Philipp Reclam, 1931).
- MÜNSTER, Reinhold: «Introducción: El derecho a la libertad. Historia, revolución y estética objetiva en la obra temprana de Friedrich Schlegel», en Fr. Schlegel: *Sobre el estudio de la poesía griega* (Madrid: Akal, 1996), pp. 7-44.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves: «Il leopardismo di Unamuno e la prima ricezione dello Zibaldone in Spagna», en *id.* (dir.): *Lo «Zibaldone» di Leopardi come ipertesto*, Actas del Convenio Internacional celebrado en la Universitat de Barcelona los días 26-27 de octubre de 2012 (Firenze: Leo S. Olschki, 2013), pp. 387-422.
- NAVAS RUIZ, Ricardo: *El Romanticismo español* (Madrid: Cátedra, 1990).
- NOVALIS: *La enciclopedia* (Madrid: Fundamentos, 1996).
- Fragmentos*, seguidos de *Los discípulos en Saïs* (Buenos Aires: El Ateneo, 1948).
- Gérmenes o fragmentos* (Sevilla: Renacimiento, 2006).
- Enrique de Ofterdingen*, precedido de *Himnos a la noche*, ed. de Eustaquio Barjau (Madrid: Cátedra, 2008).
- Poesías completas*, seguidas de *Los discípulos en Saïs* (Barcelona: DVD, 2004).
- Estudios sobre Fichte y otros escritos* (Madrid: Akal, 2007).
- Himnos a la noche*, seguido de *Cánticos espirituales* (Valencia: Pre-Textos, 2001).
- Semences* (París: Allia, 2004).
- Obra selecta* (Medellín [Colombia]: Endymion, 1991).

- Novalis. Werke, Briefe, Dokumente*, vols. 1-3 (Heidelberg: Schneider, 1957).
- ORDÓÑEZ GARCÍA, José: «Pallaksch! Pallaksch! (El nihilismo romántico y su expresión moderna)», en Diego ROMERO DE SOLÍS & Juan B. DÍAZ URMENETA (eds.): *La memoria romántica* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997), pp. 137-166.
- ORTIZ, Alicia: *Dos siglos de Literatura europea IV: En busca de la flor azul. La época del Romanticismo alemán* (Puebla [México]: José M. Cajica Jr., 1971).
- PACHECO, Juan Antonio & VERA SAURA, Carmelo (eds.): *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998).
- PAGEARD, Robert: *Goethe en España* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958).
- PALLADY, Stephen: *Irony in the poetry of José de Espronceda 1826-1842* (Lewiston: Edwin Mellen Press, 1990).
- PACUAL, José Luis: «Heine, ¿poeta romántico?», prólogo a Heinrich HEINE: *Para una historia de la nueva literatura alemana* (Madrid: Felmar, 1976), pp. 8-13.
- PAZ, Alfredo de: *La revolución romántica* (Madrid: Tecnos / Alianza, 2003).
- PECKHAM, Morse: *The Triumph of Romanticism. Collected Essays* (Columbia: University of South Carolina Press, 1970).
- Romanticism and Behavior. Collected Essays II* (Columbia: University of South Carolina Press, 1977).
- Romanticism and Ideology* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1995).
- The Romantic Virtuoso and Meditations on the Consequences of Romanticism* (Middletown-Connecticut: Wesleyan University Press, 1995).
- PEERS, Edgar Allison: *Historia del movimiento romántico español*, Tomos I y II (Madrid: Gredos, 1973).
- PÉREZ, Ana: «La recepción de E.T.A. Hoffmann en España», en RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta & CALAÑAS CONTINENTE, José Antonio & Grupo OSWALD (eds.): *Paisajes románticos: Alemania y España* (Frankfurt: Peter Lang, 2004), pp. 133-148.
- PÉREZ GIL, Violeta: «La recepción de E. T. A. Hoffmann. Primeras traducciones al francés y al español», en RADERS, Margit & SEVILLA, Julia (eds.): *III Encuentros Complutenses en torno a la Traducción, Actas del homónimo encuentro celebrado los días del 2 al 6 de abril de 1990* (Madrid: Universidad Complutense, 1990), pp. 225-232.

- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús: «Risa "costumbrista", carcajada romántica (De Zamora a Zorrilla)», en *Scriptura*, nº 15 (dedicado al tema *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*), Universitat de Lleida, 1999, pp. 99-120.
- PEYRE, Henri: *Qué es verdaderamente el Romanticismo* (Madrid: Doncel, 1972).
- PICARD, Timothée : «L'esthétique musicale, d'Hoffmann à ses héritier», en CABANÈS, Jean-Louis (dir.) : *Romantismes : l'esthétisme en acte* (París : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2009), pp. 281-290.
- PRADO, Javier del: «El romanticismo francés, II», en *Historia universal de la literatura* (Barcelona: Orbis, 1982).
- PRAGER, Brad: *Aesthetic visión and German Romanticism. Writing images* (New York: Candem House, 2007).
- PRAZ, Mario: *The romantic agony* (New York: Oxford University Press, 1970).
- Península pentagonal. La España antirromántica* (Córdoba: Almuzara, 2007).
- PUJALS, Esteban: *Espronceda y Lord Byron* (Madrid: C.S.I.C., 1972).
- PÜTZ, Peter: «Historia del pensamiento en la Edad Moderna, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo», en AA.VV.: *Neoclasicismo y Romanticismo. Arquitectura, escultura, pintura y dibujo: 1750-1848* (Colonia: Ullmann & Koneman, 2007), pp. 6 et seq.
- RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta & CALAÑAS CONTINENTE, José-Antonio & Grupo OSWALD (eds.): *Paisajes románticos: Alemania y España* (Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, cop. 2004).
- RICHER, Jean: *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques* (Paris: Éditions du Griffon d'Or, 1947).
- RIMBAUD, Arthur: *Una temporada en el infierno* (Tenerife: El Cangrejo Pistolero, 2013).
- Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, precedido de EIGELDINGER, Marc: *La voyance avant Rimbaud* (Génova : Librairie Droz, 1975).
- Poesías completas* (Madrid: Cátedra, 2011).
- RICHARD, Jean-Pierre: *Études sur le Romantisme* (Paris: Seuil, 1970).
- RICHTER, Jean Paul: *Introducción a la Estética*, ed. de P. Aullón de Haro sobre la versión de Julián de Vargas (Madrid: Verbum, 1991).
- Levana, o Teoría de la educación*, vols. 1 y 2 (Madrid: Ediciones de la Lectura, 1925?).
- Vida del risueño maestrillo Maria Wuz de Auenthal* (Madrid: Velecio, 2008).
- Alba del nihilismo* (Madrid: Istmo, 2005).
- Elogio de la estupidez y otros textos sobre idiotas* (Barcelona: Cómplices, 2012).

- RINCÉ, Dominique: *Baudelaire et la modernité poétique* (Paris : Presses Universitaires de Frances, 1984).
- ROAS, David: *Hoffmann en España. Recepción e influencias* (Madrid, Biblioteca nueva, 2002).
- RODRÍGUEZ MORENO, Domingo: «Postfacio» a Achim von Arnim: *Los mayorazgos* (Barcelona: Nortésur, 2010).
- ROMERO DE SOLÍS, Diego & DÍAZ URMENETA, Juan B. (eds.): *La memoria romántica* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997).
- ROMERO TOBAR, Leonardo: *Panorama crítico del romanticismo español* (Madrid: Castalia, 1994).
- ROUGE, Isaac: *Frédéric Schlegel et la Genèse du Romantisme Allemand (1791-1797)* (París: Fontemoing, 1904).
- SACRISTÁN LUZÓN, Manuel: «Heine, la consciencia vencida», introducción a Heinrich HEINE: *Obras* (Barcelona: Vergara, 1963), pp. 7-98.
- SAFRANSKI, Rüdiger: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (Barcelona: Tusquets, 2012).
- Schiller o la invención del idealismo alemán* (Barcelona: Tusquets, 2011).
- SÁNCHEZ MECA, Diego: «Un texto de Friedrich Schlegel sobre el Wilhelm Meister de Goethe», en *Volubilis: Revista de pensamiento*, nº 14, 2007, pp. 10-30.
- SCHAEFFER, Jean-Marie: *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand* (París: Presses de l'École Normale Supérieure, 1983).
- SCHILLER, Friedrich: *Sobre la gracia y la dignidad*, seguido de *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (Barcelona: Icaria, 1985).
- La educación estética del hombre* (México D.F.: Espasa-Calpe, 1952).
- Escritos breves sobre Estética* (Sevilla: Doble J, 2004).
- «Prólogo» a *El campamento de Wallenstein*, en *Teatro completo* (Madrid: Aguilar, 1973).
- Ode à la joie* (impr. De A. Huguet, 1874).
- SCHLEGEL, August Wilhelm: *Cours de littérature dramatique*, Tomo I (París : Abraham Cherbuliez, 1832).
- Cours de littérature dramatique*, Vol. II-III (París, etc.: J. J. Paschoud, 1814).
- Kritische Schriften und Briefe*, Vol. 1 (Stuttgart: Kohlhammer, 1963).
- SCHLEGEL, Friedrich: *Obras selectas*, Tomos I y II (Madrid: Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 1983).

- Poesía y filosofía* (Madrid: Alianza, 1996).
- Sobre el estudio de la poesía griega* (Madrid: Akal, 1996).
- Fragmentos*, seguido de *Sobre la incomprensibilidad* (Barcelona: Marbot Ediciones SCP, 2009).
- Ideas (con las anotaciones de Novalis)* (Valencia: Pre-Textos, 2011).
- Lucinde* (Valencia: Natan, 1987).
- Historia de la literatura antigua y moderna*, Tomos I-II (Barcelona y Madrid: Librería de J. Oliveres y Gavarró / Librería de Cuesta, 1843).
- Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe* (Paderborn: Schöningh, 1988).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E.: *Monólogos* (Barcelona: Anthropos, 1991).
- Sobre la religión* (Madrid: Tecnos, 1990).
- Conférences sur l'éthique, la politique et l'esthétique (1814-1833)* (Genève : Labor et Fides, 2011).
- Herméneutique* (Genève: Labor et Fides, 1987).
- Hermeneutics and criticism (and other writings)* (Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1998).
- SEBOLD, Russell P.: «La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas», en *Castilla: Estudios de Literatura*, vol. 2, 2011, pp. 311-323.
- Trayectoria del romanticismo español. Desde la ilustración hasta Bécquer* (Barcelona: Crítica, 1983).
- Cadalso: el primer romántico europeo de España* (Madrid: Gredos, 1974).
- La novela romántica en España* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002).
- SEILLIÈRE, Ernest: *Le mal romantique: essai sur l'impérialisme irrationnel* (París: Plon-Nourrit et Cie., 1908).
- SELMA, José Vicente: *Imágenes del naufragio. Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1996).
- SHELLEY, Percy Bysshe: *The complete poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, Vol. II (Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2004).
- SILVER, Philip W.: *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España* (Madrid: Cátedra, 1996).
- SOLOVIEFF, Georges: *Cinq figures féminines méconnues du Romantisme allemand* (París: L'harmattan, 2005).

- SPENCER, Judith: «L'eurythmie paradoxale: la métaphore de la danseuse comme allégorie esthétique chez Baudelaire», en *Études littéraires*, vol. 29, n° 1, Presses de l'Université Laval, Québec (Canada), 1996, pp. 71-81.
- SPENLÉ, Jean-Édouard: *Novalis. Essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne* (Paris : Librairie Hachette & C^{ie}, 1904).
- STRACK, Friedrich & EICHELDINGER, Martina (editores): *Fragmente der Frühromantik* (Berlín / Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2011).
- STRATHMAN, Christopher A.: *Romantic poetry and the fragmentary imperative: Schlegel, Byron, Joyce, Blanchot* (New York: State University of New York Press, 2006).
- SYLVOS, François: «Faux rires romantiques», en Christiane Chaulet-Achour et Françoise Sylvos (coord.): *Humour et esthétique*, n° 8 de *Humoresques* (París: Presses Universitaires de Vincennes, 1997).
- THATCHER GIES, David (coord.): *El Romanticismo* (Madrid: Taurus, 1989).
- TAYLOR, Charles: *Hegel and Modern Society* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).
- THEYSSÉDRE, Bernard: *La estética de Hegel* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1974).
- TIECK, Ludwig: *The land of upside down* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1978).
- TOLLINCHI, Esteban: *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Vol. I-II (Río Piedras, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989).
- VALLEJO, César: *El romanticismo en la poesía castellana* (Buenos Aires: Leviatán, 1999).
- VECCHIO, Eugene del: «Schlegelian philosophical and artistic irony in Bécquer», en *Hispania*, Vol. 72, n° 2, 1989, pp. 220-225.
- VELASCO ARROYO, Juan Carlos: «Heine y los años salvajes de la filosofía», estudio preliminar a Heinrich HEINE: *Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania* (Madrid: Alianza, 2008), pp. 7-36.
- VERLAINE, Paul: *Paul Verlaine* (Tournai [Bélgica]: Renaissance du Livre, 2004).
- VIATTE, Auguste: *Victor Hugo et les illuminés de son temps* (Montreal: Les Éditions de l'Arbre, 1942).
- Les sources occultes du romantisme : illuminisme, théosophie (1770-1820)*, Vols. 1-2 (París : Cahmpion, 1965).

- VILLACANA, José Luis: *La quiebra de la razón ilustrada: Idealismo y Romanticismo* (Madrid: Cincel, 1988).
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich: *Scritti di poesia e di estetica* (Firenze: Sansoni, 1967).
- Efluvios cordiales de un monje amante del arte* (Oviedo: KRK, 2008).
- WARD, Thomas: *La teoría literaria. Romanticismo, krausismo y modernismo ante la globalización industrial* (University of Mississippi: Romance Monographs, 2004).
- WAHL, Jean: «Novalis et le principe de contradiction», en *Les Cahiers du Sud*, número especial sobre *Le Romantisme allemand*, 1937, (reedición de 1949), editado por Albert Béguin, pp. 161-165.

d) El Postismo, los postistas y la literatura española de la época

- AA.VV.: *Poesía de la primera generación de posguerra* (Madrid: Cátedra, 2008).
- AA.VV.: *Francisco Nieva* (Madrid: Editorial Complutense, 2005).
- AA.VV.: *Postismo y La Cerbatana. Revistas dirigidas por Carlos Edmundo de Ory. Madrid 1945* (Sevilla: Renacimiento, 2011).
- AAVV: «Poesía social», *El Correo Literario*, nº 66; Madrid, 15 de febrero de 1953.
- AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory: textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- AA.VV.: *Realismo mágico*, Exposición en el Palacio de Sástago (Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1989).
- AA.VV.: *Miguel Labordeta: un poeta en la posguerra* (Zaragoza: Alcrudo, 1977).
- AA.VV.: *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, compilación e introducción por Drosoula Lytra (Madrid: Espasa-Calpe, 1984).
- AA.VV. (antología): *Antología de poesía Postista*, ed. de Raúl Herrero «Claudio» (Zaragoza: El Último Parnaso, 1998).
- AA.VV.: *Félix Casanova de Ayala. La visión del Postismo* (Tenerife: HA, 1985).
- AA.VV. (ant.): *Poesía de la primera generación de posguerra* (Madrid: Cátedra).
- AA.VV.: *Manual de literatura española. XII. Posguerra: introducción, líricos* (Berriozar, Navarra: Cénlit, 2005).
- ALCAIDE SÁNCHEZ, Juan: «¿“Postismo” en el “cercao”?», en *Lanza*. Ciudad Real, 21 de enero de 1946. Recogido por Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).
- ALDECOA, José Ignacio de: «Carta de un estudiante a otro estudiante sobre materia postista», en *El Español*, nº 188. Madrid, junio de 1946. También en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- «Jarlos Pájaro de Oro», en AA.VV.: *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, compilación e introducción por Drosoula Lytra (Madrid: Espasa-Calpe, 1984), p. 214-218.
- ALEJO, Justo: «*Música celestial y otros poemas*», en *Triunfo*, Nº 613. Madrid, 29 de junio de 1974.

- ALLEGRA, Giovanni: «Il simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot», en *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, XIX, fasc. I, Nápoles, 1977, pp. 5-42.
- ALMEIDA, Manuel: «La soledad postista», en *Félix Casanova de Ayala. La visión del Postismo* (Tenerife: HA, 1985), pp. 23-36.
- «Félix Casanova de Ayala y el Postismo», entrevista publicada en *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991, pp. 76-78.
- ANZACOT, Leopoldo: «Dos Carlos», en *Litoral*, n° 19-20, Málaga, junio de 1971, pp. 57-60.
- «Introducción» a *Poesía de J. E. Cirlot «1966-1972»* (Madrid: Editora Nacional, 1974), pp. 9- 25.
- ARDANUY, Jordi: *Poesía de Ángel Crespo. Límite, símbolo y trascendencia* (Valencia: Pre-Textos, 2005).
- ARRABAL, Fernando: «El hombre pánico», en *Papeles de Son Armadans*, CXIII. Palma de Mallorca, agosto de 1965.
- ARROYO, José F.: «El postismo», en *Barcarola*, n° 50, Albacete, junio de 1996, pp. 215-216.
- AYUSO, César Augusto: *El realismo mágico. Un estilo poético de los años 50. Estudio y antología* (Carboneras: El Toro de Barro, 1995).
- BALCELS, José M.: «Ángel Crespo en el principio del camino», prólogo a A. Crespo: *Primeras poesías (1942-1949)* (Ciudad: Diputación Provincial, 1993), pp. 7-47.
- BARREIRO, Javier: «Los aerolitos de Carlos Edmundo de Ory: una teoría poética», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- BENEYTO, Antonio (*et alia*): *Beneyto. Creador postista* (Barcelona: March Editor, 2002).
- BERENGUER, Ángel: «Génesis postista del primer teatro de Fernando Arrabal», en Fdo. Arrabal: *Pic-Nic / El Triciclo / El Laberinto* (Madrid: Cátedra, 1990).
- BERENGUER MARTÍN, Jorge: «Fundamentos epistemológicos de la permutación en la poesía de Juan Eduardo Cirlot», en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, n° 10, 2007, pp. 69-81.
- BERNABÉU, Emilio: «El Postismo», en Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).

- BORDOLÍ, Ramón: «Eduardo Chicharro; teoría y práctica», en *Zurgai*; Bilbao, junio de 1991.
- CABALLERO BONALD, José Manuel: «Constructor de destrucciones», en *Documentos Carlos Edmundo de Ory*, ejemplar de la *Revista Atlántica* dedicado a Carlos Edmundo de Ory, nº 27, 2004, pp. 30-31.
- «Técnica de la imaginación», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, nº 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 4-5.
- CABORNERO, Javier: «Vuelapluma sobre una poética de posguerra», en Pilar Celma (coord.): *Mundo abreviado. Lectura de poetas españoles contemporáneos* (Valladolid: Ámbito, 1995).
- CALATAYUD, Fernando: «Saludo a los viejos amigos (después del jueves postista)», en *Lanza*. Ciudad Real, 15 de septiembre de 1949. Recogido por Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).
- CALVO CARILLA, José Luis: «Del Postismo iniciático al dialéctico: las novelas de Antonio Fernández Molina», en *Barcarola*, nº 50, Albacete, junio de 1996, pp. 264-272.
- «Introducción a la narrativa del Postismo», en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 19. Valladolid, 1994, pp. 34-49.
- «Introducción» a la edición facsímil de la revista *Doña Endrina*, 1951-1955 (Ciudad Real: Archeles / Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 1999).
- «Carlos Edmundo de Ory, un prosista postista», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- «Ory en su mundo ficcional», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, nº 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 31-34.
- «Nieva narrador: Las complicidades postistas», en AA.VV.: *Francisco Nieva* (Madrid: Editorial Complutense, 2005), pp. 3-36.
- CANO, José Luis: *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra* (Madrid: Guadarrama, 1974).
- CARNERO, Guillermo: «Poesía de posguerra en lengua castellana», en *Poesía*, nº 2, Madrid, agosto-septiembre de 1978.

- «Palabras absurdas y borrachas: los *Sonetos* de Carlos Edmundo de Ory», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, n° 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 10-11.
- CARRIEDO, Gabino-Alejandro: *Nuevo compuesto descompuesto viejo* (Madrid: Hiperión, 1980).
- Poesía interrumpida* (Madrid: Huerga & Fierro, 2006).
- Poesía (obra completa)* (Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2006).
- «Postismo, postistas y filopostistas», en *Lanza*. Ciudad Real, 27 de octubre de 1949. Recogido por Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991). También en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- «De un diario inédito de Gabino-Alejandro Carriedo (Sobre Dickens y Cervantes), en *Barcarola*, n° 50, Albacete, junio de 1996, pp. 297-300.
- CASAMAYOR, Enrique: «Tremendismo poético», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 9, 1949, pp. 746-747.
- CASANOVA DE AYALA, Félix: *Antología poética (1943-1977)* (Bilbao: Comunicación Literaria de Autores, 1979).
- Resumen de una experiencia poética* (Snta. Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 1976).
- «Anecdótico y teoría del postismo», *Papeles de Son Armadans*, n° 104, Palma de Mallorca, 1964, pp. 9-20. También en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- CASANOVA DE AYALA, Félix & CARRIEDO, Gabino-Alejandro: «En serio sobre el Postismo», entrevista en Radio S.E.U. (Madrid, 9 de agosto de 1949), en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- CASTILLO BUÏLS, David: «La plurilingüe lengua: el lenguaje poético postista», en *Ínsula*, n° 510, Madrid, junio de 1989, pp. 12-13.
- CAVERO DE LA MAZA, Jesús: «Una entrevista con Crespo y Ory», en *Lanza*. Ciudad Real, 8 de septiembre de 1949. Recogido por Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).
- CIRLOT, Juan-Eduardo: *Poesía de J. E. Cirlot «1966-1972»*, ed. de Leopoldo Anzacot (Madrid: Editora Nacional, 1974).

- Obra poética de Juan-Eduardo Cirlot*, ed. de Clara Janés (Madrid: Cátedra, 1981).
- Bronwyn* (Madrid: Siruela, 2001).
- En la llama. Poesía (1943-1959)* (Madrid: Siruela, 2005).
- Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (Madrid: Siruela, 2008).
- Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona* (Zaragoza: Libros del Innombrable, 2001).
- Confidencias literarias* (Madrid: Huerga & Fierro, 1996).
- Del no mundo* (Barcelona: «La Esquina», 1969).
- «Manifiesto», suplemento de *Dau al Set*, mayo de 1950. Reproducido en AA.VV.: *Ciudad de Ceniza. El Surrealismo en la posguerra española* (Teruel: Diputación Provincial, 1992), pp. 128-129.
- CIRLOT, Victoria: «Arnold Schönberg y Juan Eduardo Cirlot», en *L'Avenç*, nº 119, Barcelona, octubre de 1988, pp. 42-43.
- «Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory: historia de una amistad abstracta», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- «Notas sobre M. Schneider y J.E. Cirlot», en *Rosa Cúbica*, nº 9-11, Barcelona, primavera de 1993, pp. 93-102.
- «Juan Eduardo Cirlot, entre el surrealismo y la simbología», en *Agulha*, nº 21-22, Fortaleza, São Paulo, febrero-marzo de 2002 (dirección web <http://www.revista.agulha.nom.br/ag21cirlot.htm>).
- CORAZÓN ARDURA, José Luis: *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot* (Murcia: CENDEAC, 2007).
- CORBACHO CORTÉS, Carolina: «La poética del Postismo en la obra de Eduardo Chicharro», en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 21, 1998, pp. 41-56.
- CORTANZE, Gérard de: «Fernando Arrabal: "La Pataphysique est une machine a explorer le monde", propos recueillis», en *Magazine Littéraire*, nº 388 (dossier «La Pataphysique»), junio de 2000, 42-43.
- CÓZAR, Rafael de: «Experimentación y juego: El Postismo y la vanguardia de posguerra», en Gabriele Morelli (ed.): *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia* (Valencia: Pre-Textos, 2000), pp. 449-462.
- «Il postismo e l'avanguardia spagnola del dopoguerra», en *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, ed. de Gabriele Morelli (Milano: Jaca, 1988), pp. 251-268. Puede también verse en la versión

- castellana incluida en *Vanguardia o tradición* (Sevilla: Mergablum, 2005), pp. 137 *et seq.*
- «El Postismo en el contexto de la vanguardia», en *Ínsula*, n° 510, Madrid, junio de 1989, pp. 13-16.
- «El Postismo en el contexto de la vanguardia», en *Barcarola*, n° 50, Albacete, junio de 1996, pp. 240-250.
- «Postismo y Surrealismo: la vanguardia como distinta tradición», en *Surrealismo y literatura en España*, ed. de J. Pont (Lleida: Universitat de Lleida, 2001).
- «Carlos Edmundo de Ory: evolución hacia el interior», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- «Algunas referencias sobre el movimiento “Postista” a través de sus manifiestos», en *Erebea*, n° 2. Huelva, marzo de 1980, pp. 93-103.
- «Para una sistematización del movimiento literario postista», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 461. Madrid, noviembre de 1988, pp. 120-123.
- «Carlos Edmundo de Ory: puente entre la vanguardia y el experimentalismo», en *Operador*, n° 1, Sevilla, abril de 1978, pp. 96-105.
- «El postismo. Revistas *Postismo* y *La Cerbatana*», en Manuel José Ramos Ortega (ed. y coord.): *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, Vol. II [1939-1959] (Madrid: Ollero y Ramos, 2005), pp. 109-122.
- «Carlos Edmundo de Ory: el postismo y la vanguardia», en *Ínsula*, n° 789, septiembre de 2012, pp. 7-9.
- «Carlos Edmundo de Ory, narrador», en *Documentos Carlos Edmundo de Ory*, ejemplar de la *Revista Atlántica* dedicado a Carlos Edmundo de Ory, n° 27, 2004, pp. 32-35.
- (ed.) «Introducción» a ORY, Carlos Edmundo de: *Metanoia* (Madrid: Cátedra, 1990).
- CRESPO, Ángel: *Poesía*, Vols. 1-3 (Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1996).
- Primeras poesías (1942-1949)* (Ciudad: Diputación Provincial, 1993).
- Primera antología de mis versos (1942-1948)* (Ciudad Real: Jabalón, 1949).
- «Mi experiencia postista», en *Ínsula*, n° 510, Madrid, junio de 1989.
- «Por qué fui postista», en el suplemento *Culturas* de *Diario 16*; Madrid, 24-10-1987, p. III.
- «Autopercepción intelectual de un proceso histórico: mis caminos convergentes», en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n° 97 (ejemplar dedicado a «Ángel Crespo: el tiempo en la palabra»), Barcelona, 1989, pp. 19-34.

- «Carlos Edmundo de Ory», en *Lanza*, Ciudad Real, 8 de mayo de 1947. Recogido por Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).
- «Chicharro hijo», en *Lanza*, Ciudad Real, 1 de abril de 1948. Recogido por Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).
- «Postismo: animal de fondo con lo altivo intacto», en *Lanza*, Ciudad Real, 8 de septiembre de 1948. Recogido por Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991). También en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- «Alcaide y el Postismo», en Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).
- «Con Gregorio Prieto» (entrevista), en Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).
- «“Toro-mujer” de Gregorio Prieto», en Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).
- «La poesía de Eduardo Chicharro», *Poesía, invención y metafísica* (Madrid: Cuaderno de Artes y Ciencias, 1970), pp. 57-98.
- «Prólogo» a E. Chicharro: *Algunos poemas* (Carboneras: El Toro de Barro, 1966).
- «Prólogo» a César Antonio Molina: *Las ruinas del mundo* (Barcelona: Anthropos, 1991).
- «Notas inéditas», en *La Alegría de los Náufragos: Revista de Poesía*, n^{os} 1-2, Huerga & Fierro, 1999, p. 29.
- CHICHARRO, Eduardo: «¡Poetas! ¡Poetas! ¡Poetas! ¡Qué seres tan extraños!», en *La Estafeta Literaria*, n^o 14. Madrid, 10 de octubre de 1944.
- «Manifiesto del postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, ed. de F. Grande (Barcelona: Edhasa, 1970), pp. 279-287.
- «Segundo manifiesto del postismo», firmado también por Silvano Sernesi y Carlos Edmundo de Ory, en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, ed. de F. Grande (Barcelona: Edhasa, 1970), pp. 288-289.

- «Tercer manifiesto del postismo», en C. E. de Ory: *Poesía (1945-1969)*, ed. de F. Grande (Barcelona: Edhasa, 1970), pp. 300-306.
- «Cuarto manifiesto del postismo», también firmado por Ory, en E. Chicharro: *Música celestial y otros poemas* (Madrid: Seminarios y ediciones, 1974), pp. 311-312. También en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987), pp. 291-293.
- «Posología y uso», en *Trece de Nieve*, n° 2, Madrid, invierno de 1971-1972, pp. 45-48.
- «¿Hasta dónde se contradice Salvador Dalí?», en *Correo Literario*, n° 1. Madrid, junio de 1950.
- «Nos echan de la poesía», en *La Cerbatana*. Madrid, 1945, p. 4. También en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987), pp. 423-425.
- Música celestial y otros poemas*, ed. Gonzalo Armero (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974).
- Algunos poemas*, con pr. de Ángel Crespo y epíl. de Pilar Gómez Bedate (Carboneras: El Toro de Barro, 1966).
- Poemas sueltos* (Zaragoza: Libros del Innombrable, 2000).
- «Pequeña historia del postismo», en *Barcarola*, n° 50, Albacete, junio de 1996, pp. 205-214.
- Tetralogía*, seguido de *La pelota azul* y *Un paciente poco paciente*, prólogo de Jaime D. Parra (Zaragoza: Libros del Innombrable, 2002).
- 13 sonetos 13*, selec. Jaume Pont (Madrid: El Toro de Barro, 2002).
- «Carlos Edmundo a machamartillo», en *El Español*. Madrid, 10 de noviembre de 1945. Recogido en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001). También en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- «Tres sonetos, autógrafos e inéditos», en *Zurgai*. Bilbao, junio de 1991.
- «Solapa para *Doblo Hablo*», en C. E. de Ory: *Energeia (1940-1977)* (Barcelona: Plaza & Janés, 1978), pp. 62-64.
- CHICHARRO, Eduardo & ORY, Carlos Edmundo: *Las patitas de la sombra*, ed. de Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña (Zaragoza: Mira Editores, 2000).
- «El ciempiés de la poesía. Bucólico anatomía. Bosquejo de un bosquejo», en *La Estafeta Literaria*, n° extra. Madrid, 1946, p. 40. También en J. Pont: *El Postismo*.

- Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- CHICHARRO, Eduardo & SERNESI, Silvano: «¿Dónde está la estética?», en *El Español*. Madrid, 13 de julio de 1946.
- CHIEREGATO, Chiara: *Ángel Crespo y la cultura italiana*, Tesis Doctoral (Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2012).
- DELGADO, Juan José: «El postismo, Carlos Edmundo de Ory, Félix Casanova de Ayala...», en *Félix Casanova de Ayala. La visión del Postismo* (Tenerife: HA, 1985), pp. 11-22.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La «oficialización» de la vanguardia artística en la postguerra española (El informalismo en la crítica de Arte y los grandes relatos)* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998).
- DIETZ, Bernd: «El Postismo y su lugar en la poesía española contemporánea», en *Insula*, n° 510. Madrid, junio de 1989.
- DOMINGO CALLE, Francisca: *El constituyente imaginario en la obra poética de Gabino Alejandro Carriedo*, Tesis Doctoral (Madrid: Univ. Complutense de Madrid, 2001).
- ESTEBAN, José: «El Poeta Gabino-Alejandro Carriedo», en *Barcarola*, n° 50. Albacete, junio de 1996, pp. 295-296.
- FARACO, Carlos: «Chicharro-Ory: Sonetos epistolares (Postismo)», en *La Estafeta Literaria*, n° 598. Madrid, 15 de octubre de 1976, pp. 14-15.
- FERNÁNDEZ, Rafael: «Notas para un itinerario poético», en *Félix Casanova de Ayala. La visión del Postismo* (Tenerife: HA, 1985), pp. 37-43.
- FERNÁNDEZ DE LA SOTA, José: «La alegría postista de C. Edmundo de Ory», en *Zurgai*. Bilbao, junio de 1991.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio: «“Técnica y llanto”, de Carlos Edmundo de Ory», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 253-254. Madrid, enero-febrero de 1971, pp. 353-354.
- «Mundos paralelos», en AA.VV.: *Realismo mágico* (Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1989).
- «Notas en torno del pionero Postismo», en AA.VV.: *Ciudad de Ceniza. El Surrealismo en la posguerra española* (Teruel: Diputación Provincial, 1992), pp. 85-92.
- FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús: «Carlos Edmundo de Ory y el A.P.O.», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de

- Cádiz, 2001). También aparece en AA.VV.: *Dada-Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos* (Cádiz: Serv. Publ. Univ., 1986).
- «Carlos Edmundo de Ory» (entrevista), en *Los Cuadernos del Norte*, n° 23. Oviedo, enero-febrero de 1984.
- «Evocaciones de un trágico feliz», prólogo a. C. E. de Ory: *La memoria amorosa* (Madrid: Visor, 2011).
- «La memoria amorosa», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, n° 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 19-20.
- «Ory, punto y aparte», en *Documentos Carlos Edmundo de Ory*, ejemplar de la *RevistAtlántica* dedicado a Carlos Edmundo de Ory, n° 27, 2004, pp. 3-4.
- «16» (comentario sobre el poema «Imágenes», de C. E. de Ory), en GEIST, Anthony L. & SALVADOR, Álvaro (eds.): *Cartografía poética (54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido)* (Sevilla: Renacimiento, 2004), pp. 112-119.
- «Carlos Edmundo de Ory, vida y obra», en *Poemad: revista de poesía*, n° 4, publicado por Musa a las 9, 2012, <http://poemad.com/carlos-edmundo-de-ory-vida-y-obra-por-jesus-fernandez-palacios/>
- FERNÁNDEZ SALSO, Agustín: «Antes, por y después del Postismo», en *Lanza*. Ciudad Real, 3 de noviembre de 1949. Recogido por Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).
- FERRARI, Marta Beatriz: «Postismo/Novísimos: ¿la tradición de la ruptura?», en *Letras de Deusto*, n° 72. Bilbao, julio-septiembre de 1996, pp. 95-108.
- «El Postismo: punto de inflexión entre la modernidad y la posmodernidad», en María Payeras Grau, Luis M. Fernández Ripoll (coord.): *Fin(es) de siglo y Modernismo*, Vol. 2, Congreso Internacional (Buenos Aires-La Plata: 1996), pp. 637-642.
- FLOR, Fernando R. de la: «De Ory como poeta metamétrico», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- FLORES, Andrés: «Manifiesto anti-postista», en *La Estafeta Literaria*, n° 29. Madrid, 25 de junio de 1945, pp. 16-17.
- FLÓREZ, Rafael: «Nuestro payaso sociocultural de entreguerras», en *Cuadernos El Público*, n° 33, Centro de Documentación Teatral / Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid, mayo de 1988, pp. 16-17.

- FORTUÑO LLORENS, Santiago (ed. y ant.): *Poesía de la primera generación de posguerra* (Madrid: Cátedra, 2008).
- Primera generación poética de postguerra. Estudio y antología* (Madrid: Ediciones Libertarias, 1992).
- FUERTES, Gloria: *Obras incompletas* (Madrid: Cátedra, 2008).
- Mujer de verso en pecho* (Madrid: Cátedra, 2008).
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos* (Madrid: Editorial Prensa Española, 1973).
- La poesía española de 1935 a 1975, Vol. II. De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950)* (Madrid: Cátedra, 1987).
- GARCÍA GIL, José Manuel: «Esta ternura y estas manos libres: los cuentos de Carlos Edmundo de Ory», en *Poemad: revista de poesía*, nº 4, publicado por Musa a las 9, 2012, <http://poemad.com/esta-ternura-y-estas-manos-libres-los-cuentos-de-carlos-edmundo-de-ory-por-jose-manuel-garcia-gil/>
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (ed.): *La promoción poética de los 50* (Madrid: Austral, 2000).
- (ed.) *La otra generación poética de los 50* (Madrid: U.N.E.D., 2009).
- GARCÍA MARTÍN, José Luis: «Textos lingüísticos creativos: la poesía de Carlos Edmundo de Ory», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 359. Madrid, mayo de 1980, pp. 459-471.
- La segunda generación poética de posguerra* (Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación, 1986).
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, Mario: «¿Una continuidad en el Postismo?», en *La lengua poética de Gloria Fuertes*, Tesis (Madrid: Univ. Complutense de Madrid, 1988).
- GARCÍA PAVÓN, Francisco: «En torno a “la exposición de los 16”», en Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).
- GIMFERRER, Pere: *Radicalidades* (Barcelona: Península, 1999).
- «Funámbulo y asceta. Los sonetos, de Carlos Edmundo de Ory», en *El Ciervo*, nº 129, Barcelona, noviembre de 1964.
- «Merlín: funámbulo y asceta», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, nº 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 24-25. También aparece en *Poemad: revista de poesía*, nº

- 4, publicado por Musa a las 9, 2012, <http://poemad.com/merlin-funambulo-y-asceta-por-pere-gimferrer/>
- «Notas parciales sobre poesía española de posguerra», en CLOTAS, Salvador & GIMFERRER, Pere: *30 años de literatura en España* (Barcelona: Kairós, 1971), pp. 87-108.
- «Prólogo» a C. E. de Ory: *Melos melancolía* (Montblanc: Igitur, 1999).
- «Eduardo Chicharro: revelación de un poeta», en *Destino*, Barcelona, 13 de julio de 1974, pp. 34-35.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar: *Poetas españoles del siglo XX* (Madrid: Huerga & Fierro, 1999).
- Cinco poetas españoles*, separata para la revista *Zona*, Buenos Aires, 1964.
- La contestación de la realidad en la poesía de Ángel Crespo*, separata del n° 4 de la *Revista de Letras* (Madrid: Univ. de Puerto Rico en Mayagüez, 1969).
- «Nota crítica» a E. Chicharro: *Algunos poemas* (Carboneras: El Toro de Barro, 1966).
- «La poesía española de posguerra (1940-1970)», en AA.VV.: *Historia de la literatura española, II* (Madrid: Cátedra, 1990), pp. 1205-1226.
- «Los Aerolitos de Carlos Edmundo de Ory: estado de la cuestión y alguna addenda», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, n° 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 26-28.
- «El pensamiento mágico en la poesía española de mediados del siglo XX», en *Campo de Agramante*, n° 15, primavera-verano de 2011, pp. 27-50.
- «El “poeta-artesano”: nota sobre la poética española de posguerra y la relación entre Ángel Crespo y João Cabral de Melo Neto», en *Revista de Cultura Brasileña*, n° 3, marzo de 2005, pp. 159-166.
- GONZÁLEZ BELTRÁN, Antonio: «Francisco Nieva: un nuevo y antiguo surrealismo», en AA.VV.: *Dada-Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos* (Cádiz: Serv. Publ. Univ., 1986).
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín: «Celebración del Postismo», en *Barcarola*, n° 50, Albacete, junio de 1996, pp. 199-201.
- GONZÁLEZ-RUANO, César: «Los “postistas”», en *Crítica*, Año II, n° 6, Barcelona, abril de 1945. También en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- (ant. y ed.): *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana* (Barcelona: Gustavo Gili, 1946).

- GRANDE, Félix (ed.): *Apuntes sobre poesía española de posguerra* (Madrid: Taurus, 1970).
- «Carlos, Carlos...», en C. E. de Ory: *Poesía (1944-1969)* (Barcelona: Edhasa, 1970), pp. 7-17.
- «La hora de Ory», en *Litoral*, n° 19-20. Málaga, junio de 1971, pp. 7-10.
- GRANELL, Enrique & GUIGON, Emmanuel (comisarios): *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* (Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996).
- GRANELL TRÍAS, Enrique: «La no novia: los poemas-collages de Carlos Edmundo de Ory», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- «El Surrealismo de J.E. Cirlot», en *Turia: Revista Cultural*, n°s 24-25, Teruel, junio de 1993, pp. 176-188.
- «Juan-Eduardo Cirlot: una cartografía de la nada», en *Er: revista de filosofía*, n°s 24-25, Barcelona, 1999, pp. 207-222.
- HERNÁNDEZ, Antonio: «Carlos Edmundo de Ory, en su carroza de sueños», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory: Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- «Carlos Edmundo de Ory», en *La Estafeta Literaria*, n° 433. Madrid, diciembre de 1969, pp. 13-14.
- «Ignacio Aldecoa», en *La Estafeta Literaria*, n° 421. Madrid, junio de 1969, p. 10-11.
- HERNÁNDEZ, Domingo-Luis: «Félix Casanova de Ayala: la poesía de la hora intermedia», en *Félix Casanova de Ayala. La visión del Postismo* (Tenerife: HA, 1985), pp. 65-91.
- HERNÁNDEZ, María Teresa: «Un último intento de vanguardismo español: el Postismo», en *Analecta Malacitana*, Vol. I, n° 1, Universidad de Málaga, 1978, pp. 147-185.
- HERRERO, Raúl (intr. y ed.): «Introducción» a la *Antología de poesía Postista* (Zaragoza: El Último Parnaso, 1998), pp. 7-42.
- JANÉS, Clara: *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (Madrid: Huerga & Fierro, 1996).
- «Cirlot y el mundo de los símbolos», en PARRA, Jaime (coord.): *La simbología: Grandes figuras de la ciencia de los símbolos* (Barcelona: Montesinos, 2001), pp. 189 et seq.
- KILLINGER, John: «Arrabal y el surrealismo», en AA.VV.: *El surrealismo*, ed. de Víctor García de la Concha (Madrid: Taurus, 1982), p. 359-373.
- LABORDETA, Miguel: *Obras completas* (Zaragoza: Javalambre, 1972).

- «Poesía revolucionaria», en *Espadaña*, n° 47, León, 1950.
- LANZ, Juan José: *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo* (Sevilla: Renacimiento, 2009).
- LEAL, Cirilio: «Apuntes acerca de la gestación de “El collar de caracoles”», en *Félix Casanova de Ayala. La visión del Postismo* (Tenerife: HA, 1985), pp. 127-132.
- LENTINI, Rosa: «El Melos Melancólico de Carlos Edmundo de Ory», en *Ficciones*. Granada, otoño-invierno de 1999, pp. 4-5.
- LÓPEZ, Julio: «Carlos Edmundo de Ory, uno y vario», en *Ínsula*, n° 402, Madrid, mayo de 1980, pp. 3-4.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Luis: «Ángel Crespo en su tiempo», en *Atenea*, Año XVIII, n° 1, Universidad de Puerto Rico, enero de 1998, pp. 19-30.
- LUCIO, Francisco: «Unas palabras acerca de “Poesía”, de Carlos Edmundo de Ory», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 253-254. Madrid, enero-febrero de 1971, pp. 347-352.
- MANJÓN, Dolores & SCHMITT, Thomas: «“Mi voz en el sonido de tu luz”. Estructuras musicales en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot», en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, Vol. 83, n° 4, junio de 2006, pp. 523-540.
- MANTERO, Manuel: *Poetas españoles de posguerra* (Madrid: Espasa-Calpe, 1986).
- MARCO, Joaquín: «Relectura de *Técnica y llanto*, de Carlos Edmundo de Ory», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, n° 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 12-13.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa E.: «Rafael Alberti, Jorge Guillén y Carlos E. de Ory, pintores de la vida moderna», en *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, n° 5, 2009, pp. 125-132.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego: «Carlos Edmundo de Ory: entre la locura y el sueño», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001), pp. 303-317.
- «La poesía de Carlos Edmundo de Ory», en *Estudios de literatura española* (Barcelona: Anthropos, 1987), pp. 251-262.
- «El universo onírico de Carlos Edmundo de Ory», en Salvador Montesa (ed.): *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Actas del XIV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 13-17 de noviembre de 2000

- (Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2001), pp. 349-360.
- MAYO, Carlos de: «Oryfilm», en *Litoral*, n° 19-20. Málaga, junio de 1971, pp. 25-28.
- MAYO, Luis: «Un soneto es un objeto postista. La comunicación de las emociones en los sonetos de Carlos Edmundo de Ory (Cádiz-Madrid, 1941-1954)», en *Barcarola*, n° 50. Albacete, junio de 1996, pp. 307-318.
- MESADO GIMENO, José Rafael: «Miradas retrospectivas sobre el postismo y la poesía de Carlos Edmundo de Ory», en *Fòrum de recerca*, n° 16, Universitat Jaume I, 2011, pp. 398-413.
- «Abismos y mesetas: territorios de la poesía de Carlos Edmundo de Ory», en *Campo de Agramante*, n° 15, primavera-verano de 2011, pp. 13-26.
- «Revistas *Postismo* y *La Cerbatana*, inicio de la poesía de vanguardia en la posguerra española», en *Fòrum de Recerca*, n° 17, Universitat Jaume I, 2012, pp. 669-683.
- «A través del laberinto. Biografía (interna) de un transeúnte (cósmico)», en *Poemad: revista de poesía*, n° 4, publicado por Musa a las 9, 2012, http://poemad.com/a-traves-del-laberinto-biografia-interna-de-un-transeunte-cosmico-por-j-rafael-mesado/#_ftn5
- «Carlos Edmundo de Ory, poeta *beat*», en *Campo de Agramante*, n° 22, primavera-verano de 2015, en prensa.
- MINGOTE, Pilar Eugenia: «Carlos Edmundo de Ory: Poesía Abierta», en *La Estafeta Literaria*, n° 558. Madrid, 15 de febrero de 1975.
- MIRANDA, Julio E.: «Chicharro o la imaginación festejada», en *La Estafeta Literaria*, n° 375. Madrid, julio de 1967.
- MIRÓ, Emilio: «Alberti, Domenchina, Ory» (reseña), en *Ínsula*, Madrid, febrero de 1971, p. 7.
- «La poesía desde 1936», en J. M. Díez Borque (coord.): *Historia de la literatura española*, IV (Madrid: Taurus, 1980), pp. 327-390.
- MOGA, Eduardo: «Una tragedia moderna» (reseña a C. E. de Ory), *Lecturas nómadas* (Barcelona: Candaya, 2007).
- MOLINA ALARCÓN, Miguel: «Postismo: De la *euritmia* a ‘parar un taxi a viva voz en dirección prohibida’», «Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945)», en *Mase. I Muestra de Arte Sonoro Español* (Lucena [Córdoba]: Weekend Proms, 2007).

- «La performance española *avant la lettre*: del Ramonismo al Postismo (1915-1945)», en AA.VV.: *Chámalle X. IV Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo* (Vigo: Universidad de Vigo, 2008).
- MORALES, Rafael: «La poesía “otra” de Carlos E. de Ory», en *Arriba* (5 de julio de 1964).
- NAVAS OCAÑA, María Isabel: *El movimiento postista. Teoría y crítica* (Granada: Adhara / Universidad de Almería, 1997).
- El Postismo* (Cuenca: El Toro de Barro, 2000).
- «La producción teórica y crítica de Carlos Edmundo de Ory. Un esbozo», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- «Los inicios manchegos del postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 565-566, Madrid, julio-agosto de 1997, pp. 127-142.
- NIEVA, Francisco: «Los postistas», en *Las cosas como fueron* [memorias] (Madrid: Espasa, 2002), pp. 39-51.
- «Eduardo Chicharro: la realidad del arte y lo que podemos en contra de ella», en *Trece de Nieve*, n° 2. Madrid, invierno de 1971-1972, pp. 49-52.
- «Con Carlos Edmundo de Ory en el Madrid de nadie», en *Litoral*, n° 19-20, Málaga, junio de 1971, pp. 29-32.
- «Datos sobre una novela alquímica», en *Poesía*, n° 2, Madrid, agosto-septiembre de 1978, pp. 58-66.
- «Apuntes de feria», en *Barcarola*, n° 50, Albacete, junio de 1996, pp. 217-226.
- «Carlos Edmundo de Ory», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory: Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- «El Postismo», en *Centauro*, n° 9-11. Lima, octubre-diciembre de 1950. También en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- «El “Postismo” una vez más», en *ABC*, Madrid, 22 de julio de 1984. También puede verse en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- «Sobre Ory», en *Documentos Carlos Edmundo de Ory*, ejemplar de la *Revista Atlántica* dedicado a Carlos Edmundo de Ory, n° 27, 2004, pp. 5-8.

- «El joven Ory», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, n° 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 35-36.
- «Prólogo» a Gloria Fuertes: *Mujer de verso en pecho* (Madrid: Cátedra, 2008).
- NÚÑEZ, Vicente & ORY, Carlos Edmundo: *Cántico y Postismo* (Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1993).
- ORS, Eugenio d': «Novísimo glosario. William Blake», en *Arriba*, Madrid, 16 de abril de 1945. También puede consultarse en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- ORY, Carlos Edmundo de: «Han pasado leves y transparentes siglos», en *Trece de nieve*, n° 2. Madrid, invierno de 1971-1972.
- «Ángel Crespo de verdad», en Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).
- «Geografía del Postismo», en *Lanza*. Ciudad Real, 8 de septiembre de 1949. Recogido por Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).
- «Poesía y definición», en *Poesía (1945-1969)*, ed. de F. Grande (Barcelona: Edhasa, 1970).
- «Valor y lógica del Postismo», en *La Hora*, 7 de mayo de 1941. También en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- «Sobre el Postismo hoy», en E. Chicharro & C. E. Ory: *Las patitas de la sombra*, ed. de Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña (Zaragoza: Mira Editores, 2000).
- «Historia del postismo», en *Poesía (1945-1969)*, ed. de F. Grande (Barcelona: Edhasa, 1970), pp. 261-272.
- «Apéndice a historia del Postismo», en *Poesía (1945-1969)*, ed. de F. Grande (Barcelona: Edhasa, 1970), pp. 272-278.
- «Nuestro tiempo: Poesía», en *Poesía (1945-1969)*, ed. de F. Grande (Barcelona: Edhasa, 1970), pp. 307-310.
- «Poesía abierta. Propositiones», en *Poesía (1945-1969)*, ed. de F. Grande (Barcelona: Edhasa, 1970), pp. 317-319.
- «Chicharro hijo a rajatabla», en *El Español*. Madrid, 5 de abril de 1946. Recogido en *Iconografías y Estelas* (Cádiz: Diputación Provincial, 1991). También en J. Pont:

- El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- «Chicharro y el Postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 295, Madrid, enero de 1975.
- «Surrealismo ibero y apertura de polémica», en *Correo Literario*, n° 50, Madrid, junio de 1952.
- «¿Surrealismo en España?», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 261, Madrid, marzo de 1972.
- «Valor poético de lo repulsivo», *Juventud*, n° 282, Madrid, 7 de abril de 1949, p. 4.
- «Elogio de la neurosis o felicidad y metafísica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 179, Madrid, noviembre de 1964.
- «Por calles y tabernas con José Ignacio Aldecoa», en AA.VV.: *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, compilación e introducción por Drosoula Lytra (Madrid: Espasa-Calpe, 1984), pp. 174-190.
- «Curiosidades insólitas», en AA.VV.: *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, compilación e introducción por Drosoula Lytra (Madrid: Espasa-Calpe, 1984), pp. 190-195.
- «La memoria amorosa», en *Campo de Agramante*, n° 15, primavera-verano de 2011, pp. 5-12.
- «El ocaso de los dioses (entrevista a Pío Baroja)», en *Correo literario*, Madrid, 1 de junio de 1950. Puede verse en *Diario de Jerez*, 28 de septiembre de 1991.
- Diario (1944-2000)*, volúmenes I, II y III (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2004).
- Iconografías y estelas* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 1991).
- Versos de pronto*, en *Fantasía*, n° 19. Madrid, julio de 1945.
- Los sonetos* (Madrid: Taurus, 1963).
- Los poemas de 1944* (Madrid: Joaquín Jiménez Arnau, 1973).
- Lee sin temor* (Madrid: Universidad Popular José Hierro, 2007).
- La flauta prohibida* (Madrid: Zero/Zyx, 1979).
- Melos melancolía* (Tarragona: Igitur, 1999).
- Basuras (1945-1973)* (Madrid: Júcar, 1975).
- Energeia (1940-1977)* (Barcelona: Plaza & Janés, 1978).
- Metanoia*, ed. de Rafael de Cózar (Madrid: Cátedra, 1990).
- Miserable ternura / Cabaña* (Madrid: Hiperión, 1981).
- Noches dantescas* (Cuenca / Madrid: El Toro de Barro, 2000).

- Poemas* (Madrid: Rialp, 1969).
- Poesía (1945-1969)*, ed. de Félix Grande (Barcelona: Edhasa, 1970).
- Poesía abierta (1945-1973)*, ed. de Jaume Pont (Barcelona: Barral, 1974).
- Poesía primera (1940-1942)* (Cádiz: Fundación Municipal de Cultura / Cátedra «Adolfo de Castro», 1986).
- Soneto vivo* (Barcelona: Anthropos, 1988).
- Música de lobo* (Madrid: Grupo N.O., 1970).
- Técnica y llanto* (Barcelona: Llibres de Sinera, 1971).
- Antología* (Barcelona: Debolsillo, 2001).
- Aerolitos* (Madrid: El Observatorio Ediciones, 1985).
- Los aerolitos* (Madrid: Calambur, 2005).
- Nuevos aerolitos* (Madrid: Ediciones Libertarias, 1995).
- Potimusa* (Cádiz: Junta de Andalucía, 1996).
- Música de lobo. Antología poética (1941-2001)* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2003).
- Historia del lagarto* (Málaga: Obra Cultural Unicaja, 1999).
- Kikiriquí-Mangó* (Madrid: Colección El Grifón, 1954).
- Rescaldos de vida* (Roma: Instituto Cervantes, 2006).
- El desenterrador de vivos* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2006).
- Cuentos sin hadas* (Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz, 1999).
- Méphiboseth en Onou (diario de un loco)* (Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales, 1973).
- Una exhibición peligrosa* (Madrid: Taurus, 1964).
- La memoria amorosa* (Madrid: Visor, 2011).
- PABLOS, Salvador de: «El “postismo” treinta años después», en *La Estafeta Literaria*, n° 561. Madrid, 1 de abril de 1975, pp. 9-11.
- PALACIOS, Amador: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).
- Ángel Crespo (1926-1995)* (Ciudad Real: Almud, 2011).
- El pie en la alimaña (Castilla-La Mancha y la literatura de vanguardia)* (Toledo: Servicio de Publicaciones de la Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha, 2007).
- Humanidad y humanismo de Ángel Crespo* (Ciudad Real: Almud, 2011).

- «Ciudad Real y el Postismo», *El pien en la alimaña: Castilla-La Mancha y la literatura de vanguardia* (Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2007), pp. 55-88.
- «El compromiso de Nieva con el Postismo», en *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, nº 26, Ciudad Real, 2003, pp. 24-26.
- «Tres revistas de la “segunda hora” del Postismo», en *Zurgai*. Bilbao, junio de 1991.
- «Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo en el Postismo», en *Ínsula*, nº 510, Madrid, junio de 1989.
- «Rasgos distintivos de la segunda hora postista», en *Barcarola*, nº 50. Albacete, junio de 1996, pp. 273-284.
- «Una meditación desde el postismo», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- «El postismo», en *Hispanorama*, nº 48. Nürnberg, marzo de 1988, pp. 87-97.
- «Eduardo Chicharro: “La soledad como ámbito del poeta”», en *Espéculo. Revista de estudios literarios* (revista digital cuatrimestral), nº 31; Facultad de Ciencias de la Información de la UCM, noviembre 2005-febrero 2006 (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/chichar.html>).
- «“Ex Postismo meditatio” (una meditación desde el Postismo)», en *Salina: revista de lletres*, nº 11, 1997, pp. 162-166.
- «El Postismo: una solución española al problema estético-literario», en *Universidad abierta*, nº 17, 1996, pp. 77-120.
- «Las enseñanzas del Postismo en el lenguaje de Francisco Nieva», en *Universidad abierta*, nº 25, 2004, pp. 95-135.
- «La irrupción del realismo mágico», en *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, nº 24; Ciudad Real, primavera de 2002, pp. 24-26.
- «Valle-Inclán y Gómez de la Serna en el lenguaje teatral de Francisco Nieva a la luz del Postismo», en *Ñaque*, nº 31; Ciudad Real, octubre-noviembre, 2003.
- «El Postismo: una solución española al problema estético-literario», en *Universidad abierta: revista de estudios superiores a distancia*, nº 17, 1996, pp. 77-120.
- «Mundos de Gregorio Prieto (Esquema de dos grandes conexiones)», en *Estudios Humanísticos*, nº 26, Universidad de León, 2004, pp. 319-328.
- PALOMO, María del Pilar: «La oposición al a norma: Postismo y corriente surreal», *La poesía en el siglo XX: (desde 1939)* (Madrid: Taurus, 1988), pp. 94-103.
- PARRA, Jaime D.: *Místicos y heterodoxos* (Barcelona: March, 2003).

- Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot. El poeta y sus símbolos* (Barcelona: Ediciones del Bronce, 2001).
- (coord.) *La simbología: Grandes figuras de la ciencia de los símbolos* (Barcelona: Montesinos, 2001).
- «La cabeza de hidra: El Postismo con mil ojos», en *Barcarola*, n° 50. Albacete, junio de 1996, pp. 202-204.
- «El rumor de las alas de Gabriel: la poesía última de Ory», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- «Juan-Eduardo Cirlot y Abraham Abulafia: El cabalismo catalano-aragonés y los orígenes de la poesía experimental española», en *El Bosque*, n° 12, Zaragoza, marzo de 1996, pp. 5-14.
- PAULINO, José: «El postismo, cuna estética de Arrabal», en *Reseña*, n° 106. Madrid, 1977.
- PAYERAS GRAU, Maria: *Poesía española de postguerra* (Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1986).
- PERERA, Manuel V.: «Félix Casanova de Ayala: estación terminal», en *Félix Casanova de Ayala. La visión del Postismo* (Tenerife: HA, 1985), pp. 92-113.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés: «Introducción» a Fco. Nieva: *Teatro Furioso* (Madrid: Akal, 1975).
- PÉREZ LASHERAS, Antonio: «El exilio del tiempo en la poesía de Carlos Edmundo de Ory», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- «Aproximación al postismo» en Chicharro y Ory: *Las patitas de la sombra*, ed. de A. Pérez Lasheras y A. Saldaña (Zaragoza: Mira Editores, 2000).
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía: «*Melos melancolía*: Carlos Edmundo de Ory en su leyenda dorada», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, n° 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 14-16.
- PIEDRA, Antonio: «Prólogo» a Ángel Crespo: *Poesía*, vol. 1 (Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1996).
- POL GIRBAL, Jaime: «El Postismo: historia de mil duros», en *Revista*, n° 310. Barcelona, 28 de marzo de 1958.

- POLO DE BERNABÉ, José Manuel: «El universo poético de Carlos Edmundo de Ory y el postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 335. Madrid, mayo de 1978.
- «La vanguardia española de los años 40 y 50: El postismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 374. Madrid, agosto de 1981, pp. 397-412.
- «El postismo como aventura del lenguaje en la poesía de posguerra en España», en Alan M. Gordon & Evelyn Rugg (coords.): *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (Toronto: University of Toronto, 1980), pp. 579-582.
- PONT, Jaume: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- La poesía de Carlos Edmundo de Ory* (Lleida: Pagès Editors y la Universidad de Lleida, 1998).
- Espejo y laberinto. Estudios sobre literatura hispánica contemporánea* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2012).
- «El juego y el humor postistas», en *Ínsula*, n° 510, Madrid, junio de 1989, pp. 11-12.
- «Poética del Postismo», en *Barcarola*, n° 50, Albacete, junio de 1996, pp. 251-263.
- «Introducción» a la edición facsímil de *El Pájaro de Paja*, Madrid 1950-1956 (Ciudad Real: Archeles / Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1998), pp. 1-12.
- «Ludomanía postista», en G. Morelli (ed): *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia* (Valencia: Pre-Textos, 2000).
- «Carlos Edmundo de Ory: mito y realidad de un poeta», en *Camp de l'Arpa*, n° 11. Barcelona, mayo de 1974.
- «El Postismo como Post(surreal)ismo», en *Surrealismo y literatura en España*, ed. de J. Pont (Lleida: Universitat de Lleida, 2001). También puede verse en *id.: Espejo y laberinto. Estudios sobre literatura hispánica contemporánea* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2012).
- «El anillo de Ory», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- «Historia y poética del Postismo», en *Zurgai*. Bilbao, junio de 1991.
- «Introducción a la lectura de “Técnica y llanto”», en *Operador*, n° 1. Sevilla, abril de 1978, pp. 106-119.
- «Prólogo» a C. E. de Ory: *Música de lobo* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2003).
- «Epílogo» a C. E. de Ory: *Melos melancolía* (Montblanc: Igitur, 1999).

- «Tres grupos poéticos de la inmediata posguerra: “Garcilaso”, “Postismo” y “Cántico” (Estética e Ideología)», en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, n° 9 [dedicado a *Medio siglo de cultura (1939-1989)*] (Ámsterdam: Rodopi, 1990), pp. 79-97.
- «Nieva, en el postismo», en *Ínsula*, n° 566, Madrid, febrero de 1994, pp. 16-17.
- «Revisionismo y precursoriedad del Postismo», en *Ínsula*, n° 603-604, Madrid, marzo-abril de 1997, pp. 33-34.
- «Ángel Crespo en el Postismo: Claves poéticas», en *Ínsula*, n° 670, 2002, pp. 27-29.
- «El Postismo: génesis, teoría y obra», en *Scriptura*, n° 1, 1986, pp. 37-48.
- «*El Pájaro de Paja: de las vanguardias al realismo mágico*», en Manuel José Ramos Ortega (ed. y coord.): *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, Vol. II [1939-1959] (Madrid: Ollero y Ramos, 2005), pp. 185-234.
- «La poesía de Carlos E. de Ory», en *Documentos Carlos Edmundo de Ory*, ejemplar de la *Revista Atlántica* dedicado a Carlos Edmundo de Ory, n° 27, 2004, pp. 17-22.
- «Ory», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, n° 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 2-4.
- «Carlos Edmundo de Ory: poesía y autobiografía espiritual», en *Poemad: revista de poesía*, n° 4, publicado por Musa a las 9, 2012, <http://poemad.com/carlos-edmundo-de-ory-poesia-y-autobiografia-espiritual-por-jaume-pont/>
- PONT, Jaume & POLO DE BERNABÉ, José María: «El postismo y Carlos Edmundo de Ory», en Santos Sanz Villanueva (coord.): *Época contemporánea: 1939-1975*, suplemento 8/1 de Fco. Rico (direct.): *Historia y crítica de la literatura española, VIII* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1999).
- PONT, Jaume & FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús (dirs.): «Presentación» a *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- PRODAN, Gianna: «¿Un Postismo en Valencia?», en *Ínsula*, n° 511, Madrid, julio de 1989.
- «¿Fue el Postismo un auténtico “ismo”? El Postismo en su representación estética», en *Barcarola*, n° 50, Albacete, junio de 1996, pp. 285-294.
- «Postismo. Un “ismo” ecléctico, anárquico, irreverente», en *Almud. Revista de Estudios de Castilla-La Mancha*, n° 4, Ciudad Real, 1981, pp. 64-80.
- «La imagen gráfica del Postismo», en *Ínsula*, n° 511, 1989, pp. 1-2.
- QUIÑONES, Fernando: *Últimos rumbos de la poesía española. La postguerra: 1939-1966* (Buenos Aires: Columba, 1966).

- RAMÍREZ ESCOTO, Rafael: «La ascensión de Kundalini: el misticismo de Ory», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- RAMOS ORTEGA, Manuel José: «Poesía primera y antecedentes», en *Documentos Carlos Edmundo de Ory*, ejemplar de la *Revista Atlántica* dedicado a Carlos Edmundo de Ory, nº 27, 2004, pp. 13-16.
- «Ory (Génesis): la biblioteca modernista», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, nº 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 5-7.
- REY, José Luis: «Carlos Edmundo de Ory o el espíritu en las ruinas», en *Poemad: revista de poesía*, nº 4, publicado por Musa a las 9, 2012, <http://poemad.com/carlos-edmundo-de-ory-o-el-espiritu-en-las-ruinas-por-jose-luis-rey/>
- REYZÁBAL, María Victoria: «Carlos Edmundo de Ory ¡Qué solo, pero qué bien!», en *Zurgai*. Bilbao, junio de 1991.
- RICA, Carlos de la: «Vanguardia en los años cincuenta (Desde el ismo a la generación)», en *Papeles de Sor Armadans*, números CIX, CX y CXII; Palma de Mallorca, abril, mayo y julio, respectivamente, de 1965.
- «Labordeta, Ory, Cirlot y Chicharro», en *Papeles de Sor Armadans*, nº 112; palma de Mallorca, 1965.
- RIPOLL, José Ramón: «Las piedras preciosas», en *Ínsula*, nº 510, Madrid, junio de 1989.
- «La fuente de Castalia (Música y poética en Carlos Edmundo de Ory)», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, nº 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 16-19.
- «Una nueva mirada», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, nº 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 21-24.
- «La momorya oriental (sobre sus aerolitos y ensayos)», en *Documentos Carlos Edmundo de Ory*, ejemplar de la *Revista Atlántica* dedicado a Carlos Edmundo de Ory, nº 27, 2004, pp. 23-29. También puede verse en *Poemad: revista de poesía*, nº 4, publicado por Musa a las 9, 2012, <http://poemad.com/la-memorya-oriental-a-proposito-de-los-aerolitos-y-ensayos-de-carlos-edmundo-de-ory-por-jose-ramon-ripoll/>

- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: «La poesía libre y solitaria de Carlos Edmundo de Ory», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 253-254. Madrid, enero-febrero de 1971, 336-346.
- «La poesía primera de Félix Casanova de Ayala», en *Félix Casanova de Ayala. La visión del Postismo* (Tenerife: HA, 1985), pp. 44-64.
- ROMERA CASTILLO, José: «Jirones autobiográficos y literarios de Carlos Edmundo de Ory. Epistolario a Ginés Liébana», en *Scripta Philologica*, III (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992), pp. 441-453.
- ROVIRA, Pere: *Los poemas necesarios. Estudios y notas sobre la poesía del medio siglo* (Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1996).
- RUBIO, Fanny: *Aportación a la historia de la poesía española de posguerra. Las revistas de poesía (1939-1970) hacia una bibliografía total*, Tesis Doctoral (Granada: Universidad de Granada, 1975).
- «Un oculto poeta mayor», prólogo a CARRIEDO, Gabino-Alejandro: *Poesía (obra completa)* (Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2006), pp. 9-28.
- «“Garcilaso”, “Juventud Creadora”», en Domingo Ynduráin: *Época contemporánea 1939-1980*, Vol. VIII de la *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Fco. Rico (Barcelona: Editorial Crítica, 1980).
- «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 361-362, Madrid, julio-agosto de 1980, pp. 199-214.
- RUIZ SORIANO, Francisco: *Poesía de postguerra. Vertientes poéticas de la primera promoción* (Barcelona: Montesinos, 1997).
- (ant. y estudio preliminar) *Primeras promociones de la posguerra* (Madrid: Castalia, 1997).
- «Una fecha clave: Ory y los poemas de 1944», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- SAISEI, Muroo & TAKAGI, Kayoko: «Sonatinas líricas», en *Documentos Carlos Edmundo de Ory*, ejemplar de la *Revista Atlántica* dedicado a Carlos Edmundo de Ory, n° 27, 2004, pp. 9-13.
- SALA VALLDAURA, Josep M.: «La técnica poética de Carlos Edmundo de Ory», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).

- SALDAÑA, Alfredo: «Para una poética de *Las patitas de la sombra*», en Chicharro y Ory: *Las patitas de la sombra*, ed. de A. Pérez Lasheras y A. Saldaña (Zaragoza: Mira Editores, 2000).
- «Carlos Edmundo de Ory: erotanatografía», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: «En torno al *Diario* de Carlos Edmundo de Ory: los años de formación (1944-1955)», en *ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas)*, nº 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012, pp. 28-31.
- SANTOS TORROELLA, Rafael: «Charla con el pintor Chicharro, hijo», en *Barcarola*, nº 50, Albacete, junio de 1996, pp. 303-306.
- SANZ VILLANUEVA, Santos: «Los inciertos caminos de la poesía de postguerra», epílogo a Víctor Pozanco (ed. y ant.): *Nueve poetas del resurgimiento* (Barcelona: Ámbito, 1976).
- SENABRE, Ricardo & CARNERO, Guillermo: «Francotiradores: Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory y el grupo “Cántico”», en Domingo Ynduráin: *Época contemporánea 1939-1980*, Vol. VIII de la *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Fco. Rico (Barcelona: Editorial Crítica, 1980).
- SENANTE, Fernando: «Lectura animada de “Estampido del gato acorralado”», en *Félix Casanova de Ayala. La visión del Postismo* (Tenerife: HA, 1985), pp. 114-115.
- SERNA, M., FRANCO, V. & ASCUNCE, J.A. (eds.): *La poesía de postguerra* (Madrid: Júcar, 1997).
- SERNESI, Silvano: «Entrevista a un hombre que se ríe sentado y fuma con la mano y con la boca», en *La Cerbatana*, Madrid, 1945, p. 11. Puede verse en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987), pp. 418-422.
- «La sincera nostalgia de Giorgio de Chirico», en *El Español*, Madrid, 22 de marzo de 1947. Puede verse en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- SERRA, Cristóbal: «Carlos Edmundo de Ory», en *Ínsula*, nº 510, Madrid, junio de 1989.
- «El Postismo, II: Carlos Edmundo de Ory», en *Ínsula*, nº 511, 1989, pp. 13-14.
- SERRA, Màrius: «Carlos Edmundo de Ory», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).

- SÖDERBERG, Lasse: «Rötlos, tom och rädd», en *Goteborgstioningen GT*. Estocolmo, 16 de mayo de 1956. Traducido como «Desarraigado, errante y temeroso», en AA. VV.: *Carlos Edmundo de Ory: Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- SOTO VERGÉS, Rafael: «Carlos Edmundo de Ory: Poemas», en *La Estafeta Literaria*, n° 460, Madrid, 15 de enero de 1971, p. 38.
- TORRE-GRACIA, Emilio E. de: *Proel (Santander, 1944-1950): revista de poesía / revista de compromiso* (Madrid: Verbum, 1994).
- ÚBEDA, José: «Llover sobre mojado: después de un jueves antipostista», en *Lanza*, Ciudad Real, 29 de septiembre de 1949. Recogido por Amador Palacios: *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1991).
- UREÑA, Gabriel: *Las Vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959* (Madrid: Istmo, 1982).
- VAN HOOFT COMAJUNCOSAS, Andreu: *Eduardo Chicharro Briones. La obra narrativa y la obra en verso. Estudio y análisis* [Tesis Doctoral] (Lleida: Servei de Publicacions de la Universitat de Lleida, 1998); versión digital de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes del Instituto Cervantes.
- «Eduardo Chicharro: Los cuentos encontrados», en *Zurgai*. Bilbao, junio de 1991.
- «Eduardo Chicharro: historia de un inconformista», en *Ínsula*, n° 510, Madrid, junio de 1989.
- «Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory: un acuerdo de voluntades», en AA.VV.: *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001).
- VELA, Javier: «Ory, un poeta nuevo», en *Poemad: revista de poesía*, n° 4, publicado por Musa a las 9, 2012, <http://poemad.com/numero-4/>
- VILLANUEVA, Tino: *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald (Estudio y Entrevistas)* (London: Tamesis, 1988).
- VILLENA, Luis Antonio de: «El Postismo en los días de Venecia», en *Barcarola*, n° 50, Albacete, junio de 1996, pp. 227-239.
- WAHNÓN, Sultana: *La estética literaria de la posguerra. Del fascismo a la vanguardia* (Ámsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1998).

e) Poesía y literatura españolas

- AA.VV.: *Antología de la poesía española del siglo XX, I (1900-1939)*, ed. de José Paulino Ayuso (Madrid: Castalia, 1996).
- AA.VV.: *Nostalgia de una patria imposible: Estudios sobre la obra de Luis Cernuda* (Madrid: Akal, 2005).
- AA.VV.: *Francisco Vighi: humor, vanguardia, poesía*, celebrado del 24 de octubre al 16 de noviembre de 2003 (Palencia: Ediciones de la Fundación Díaz Caneja, 2003).
- AA.VV.: *El Negociado de Incobrables (La vanguardia del humor español en los años veinte)*, ed. e intr. de José Luis R. de la Flor (Madrid: Ediciones de la Torre, 1990).
- AA.VV.: *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea de la Univ. de Málaga (Barcelona: Anthropos, 1989).
- AA.VV.: *Gerardo Diego poeta mayor de Cantabria (1896-1996)* (Santander: Ayuntamiento-Sociedad Menéndez Pelayo-Biblioteca Menéndez Pelayo, 1996).
- AA.VV.: *Los humoristas del 27* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sinsentido, 2002).
- AA.VV.: *Gabriel Celaya. Premio Nacional de las Letras Españolas 1986* (Barcelona: Anthropos, 1990).
- AA.VV.: *Asimilaciones y rechazos: presencias del Romanticismo en el Realismo español del siglo XIX*, número monográfico de *Foro Hispánico: Revista hispánica de los Países Bajos*, nº 15 (Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 1999).
- ALARCÓN, Pedro Antonio de: *Poesías serias y humorísticas* (Madrid: Tipografía de Gregorio Estrada, 1870).
- Dos ángeles caídos* (Barcelona: Red ediciones, 2012).
- ALAS «CLARÍN», Leopoldo: *La Regenta* (Madrid: Akal, 1985).
- ALBERTI, Rafael: *Sobre los ángeles / Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (Madrid: Cátedra, 1996).
- Los 8 nombres de Picasso y no digo más de lo que no digo* (Barcelona: Kairós, 1978).
- 100 poemas* (Madrid: Ediciones de La Torre, 2006).
- Antología comentada (poesía)* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1990).
- La arboleda perdida, I, 1902-1931* (Madrid: Alianza, 2002).
- La arboleda perdida* (Barcelona: Seix Barral, 1975).
- Obras completas, Tomos I-III* (Madrid: Aguilar, 1988).

- ALCAIDE SÁNCHEZ, Juan: *Poesía completa (1907-1951)* (Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1993).
- ALEIXANDRE, Vicente: *Poesía surrealista* (Barcelona: Barral, 1971).
- Poesías completas* (Madrid: Visor, 2001).
- ALLEGRA, Giovanni: *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1980).
- ALONSO, Dámaso: *Hijos de la ira* (Madrid: Castalia, 1988).
- Poetas españoles contemporáneos* (Madrid: Gredos, 1978).
- Gozos de la vista / Poemas puros. Poemillas de la ciudad / Otros poemas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1981).
- Dámaso Alonso para niños*, ed. de M^a Asunción Mateo (Madrid: Ediciones de la Torre, 1985).
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis: «Quevedo: lo satírico, lo jocoso y lo burlesco», en H. den Boer & F. Sierra (eds.): *El humor en España*, en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, n^o 10 (Ámsterdam: Rodopi, 1992).
- ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel: *Diálogo* (Madrid: Devenir, 2013).
- AMBROSI, Paola (ed.): *José Bergamín. Tra avanguardia e barocco* (Pisa: ETS, 2002).
- AMUSCO, Alejandro: «La poesía de Antonio Ros de Olano», en *Anales de Literatura Española*, n^o 2, 1983, pp. 25-56.
- AUB, Max: *Manual de Historia de la literatura española* (Madrid: Akal, 1966).
- La calle de Valverde* (Madrid: El País, 2003).
- AULLÓN DE HARO, Pedro & HUERTA CALVO, Javier & PALETTE, Juan & SERRANO, Pío E.: *Historia de la Literatura Española* (Madrid: Playor, 1991).
- AULLÓN DE HARO, Pedro & PÉREZ BAZO, Javier (eds.): *Barroco* (Madrid: Verbum, 2004).
- AULLÓN DE HARO, Pedro: *La poesía en el siglo XIX (Romanticismo y Realismo)* (Madrid: Taurus, 1988).
- La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)* (Madrid: Taurus, 1989).
- La concepción de la modernidad en la poesía española. Introducción a una Retórica literaria como Historia de la Poesía* (Madrid: Verbum, 2010).
- El jaiku en España. La delimitación de un componente de la poética de la modernidad* (Madrid: Playor, 1985).

- AZNAR SOLER, Manuel & RODRÍGUEZ, Juan (eds.): *Valle-Inclán y su obra (Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán)* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1995).
- AZORÍN: «Autocrítica», *Brandy, mucho brandy*, en *Obras Completas*, Vol. IV (Madrid: Aguilar, 1948).
- BACARISSE, Mauricio: *Poesía completa* (Barcelona: Anthropos, 1989).
- BAQUERO GOYANES, Mariano: *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo* (Madrid: C.S.I.C., 1992).
- BARY, David: *Larrea: poesía y transfiguración* (Barcelona: Planeta, 1976).
- BENAVIDES, Ana: *Gerardo Diego y la música* (Santander: Universidad de Cantabria, 2011).
- BENÍTEZ, Rubén: *Cervantes en Galdós* (Murcia: Universidad de Murcia, 1990).
- BOETSCH, Laurent: *José Díaz Fernández y la otra generación del 27* (Madrid: Pliegos, 1985).
- BORGES, Jorge Luis: *Obra poética*, Vol. 3 (Madrid: Alianza, 2002).
- BOUSOÑO, Carlos: *La poesía de Vicente Aleixandre* (Madrid: Gredos, 1968).
- CAMPOAMOR, Ramón de: *Obras poéticas completas*, ed. de J. Dubon (Madrid: Aguilar, 1972).
- CANO, José Luis: *Lírica española de hoy. Antología* (Madrid: Cátedra, 1981).
- Poesía española del siglo XX* (Madrid: Guadarrama, 1960).
- «Paco Vighi y su leyenda», en *Ínsula*, n° 151; Madrid, 1958.
- CANO BALLESTA, Juan: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)* (Madrid: Gredos, 1972).
- CARDWELL, Richard: «Ricardo Gil y el problema del origen español del Modernismo», en *Actas del Congreso Internacional sobre Modernismo español e Hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas* (Córdoba: Diputación Provincial, 1987), pp. 219-237.
- CARNERO, Guillermo: *El grupo «Cántico» de Córdoba* (Madrid: Editora Nacional, 1976).
- Las armas abisinias. Ensayo sobre literatura y arte del siglo XX* (Barcelona: Anthropos, 1989).
- «La corte de los poetas. Los últimos veinticinco años de poesía española en castellano», en *Revista de Occidente*, n° 23, Madrid, abril de 1983, pp. 43-59.

- CASTAÑÓN DÍAZ, Jesús: *Francisco Vighi y su obra*, en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 30, 1971, pp. 17-125.
- «Palencia en Paco Vighi», en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 54, 1986, pp. 63-102.
- CASTELLET, Josep Maria: *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (Barcelona: Seix Barral, 1960).
- Nueve novísimos poetas españoles* (Barcelona: Barral, 1970).
- CATELLI, Nora et al.: *La crítica literaria española frente a la literatura latinoamericana* (México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993).
- CELAYA, Gabriel: *Inquisición de la poesía* (Madrid: Taurus, 1972).
- Reflexiones sobre mi poesía* (Madrid: Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B. “Santa María, Universidad Autónoma, 1987).
- CERNUDA, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1975).
- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, Partes I-II (Barcelona: Planeta, 1989).
- CIRIA Y ESCALANTE, José de: *Obras* (Santander: Universidad de Cantabria, 2003).
- CIRRE, José Francisco: *La poesía de José Moreno Villa* (Madrid: Ínsula, 1962).
- CLOTAS, Salvador & GIMFERRER, Pere: *30 años de literatura en España* (Barcelona: Kairós, 1971).
- COBOS, Pablo de A.: *Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética* (Madrid: Ínsula, 1963).
- Humorismo de Antonio Machado en sus apócrifos* (Madrid: Ancos, 1970).
- El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena* (Madrid: Ínsula, 1971).
- COLÓN CALDERÓN, Isabel: «Humor y fábulas burlescas en la novela cortesana», en Javier HUERTA CALVO & Emilio PERAL VEGA & Jesús PONCE CÁRDENAS (eds.): *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro* (Madrid: Verbum, 2001), pp. 91-108.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, María Mercedes: «Entre historias fingidas y verdaderas: (el) *Tormento* de Galdós», en Miguel Nieto Nuño (coord.): *Literatura y Comunicación* (Madrid: Castalia, 2010), pp. 131-182.
- CORRAL, Rose & SOUTO ALABARCE, Arturo & VALENDER, James: *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México* (México D.F.: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1995).

- CORRALES EGEA, José: «¿Crisis de la nueva literatura? Reflexiones sobre una apuesta», *Ínsula*, nº 223, Madrid, junio de 1965.
- CORREA, Gustavo (ed.): *Antología de la poesía española*, vol. II (Madrid: Gredos, 1980).
- COSSÍO, José María de: *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Vols. I-II (Madrid: Espasa-Calpe, 1960).
- CÓZAR, Rafael de: *Poesía e imagen* (Sevilla: El Carro de Nieve, 1991).
- CRESPO, Ángel (selec. y estudio): *Antología de la poesía modernista* (Tarragona: Tarraco, 1980).
- CRUZ, San Juan de la: *Obra completa*, Vols. 1-2 (Madrid: Alianza, 2003).
- CUENCA, Luis Alberto de: *Poesía 1970-1989* (Sevilla: Renacimiento, 1990).
- CHACEL, Rosa: *A la orilla de un pozo* (Valencia: Pre-Textos, 1985).
- CHABÁS, Juan: *Literatura española contemporánea 1898-1950*, ed. de Javier Pérez Bazo (Madrid: Verbum, 2001).
- DADSON, Trevor J. & FLITTER, Derek W.: *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna* (Birmingham: Birmingham University Press, 1998).
- DEHENNIN, Elsa: *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927* (París : Didier, 1962).
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel: *Juan Larrea: versiones del poeta* (Bilbao: Universidad de Deusto, 1995).
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: «Juan Larrea. Entre la ciencia sin nombre y el pensamiento surrealista», en CABAÑAS BRAVO, Miguel *et alia* (coords.): *Analogías en el arte. La literatura y el pensamiento del exilio español de 1939* (Madrid: CSIC, 2010), pp. 341-350.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Estructura y sentido del Novecentismo español* (Madrid: Alianza, 1975).
- La poesía y el pensamiento de Ramón de Basterra* (Barcelona: Juventud, 1941).
- Wenceslao Fernández-Flórez: el conservador subversivo* (A Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa», 1998).
- DIEGO, Gerardo: *Crítica y poesía* (Madrid: Júcar, 1984).
- Obras completas: Poesía*, Tomos I-III (Madrid: Alfaguara, 1996).
- Obras completas: Prosa literaria*, Tomos VI-VIII (Madrid: Alfaguara, 2000).
- Antología poética* (Madrid: Adonáis, 1996).
- Poesía de creación* (Barcelona: Seix Barral, 1974).
- «La última poesía española», en *Arbor*, nº24, Madrid, 1947, pp. 415-422.

- «Pasión de la tierra», en *Corcel*, nº 6 (número de homenaje a Aleixandre), 1942, pp. 81-82.
- (ed.): *Antología de Gerardo Diego: Poesía española contemporánea* (Madrid: Taurus, 1991).
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: *Panorama crítico de la generación del 27* (Madrid: Castalia, 1988).
- Eliodoro Puche. Historia y crítica de un poeta* (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1980).
- Gerardo Diego en sus raíces estéticas* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006).
- DOMENCHINA, Juan José: *Crónicas de Gerardo Rivera* (México: Centauro, 1946).
- El extrañado y otros poemas* (Madrid: Rialp, 1969).
- Obra poética*, Vols. 1-2 (Madrid: Castalia, 1995).
- DUQUE, Aquilino: «Poesía social», en *Poesía española*, nº 72, Madrid, julio de 1958, p. 20.
- EISENBERG, Daniel: *A study of «Don Quixote»* (Newark [Delaware, EE.UU.]: Juan de la Cuesta, 1987).
- ENCINA, Juan del: *Obras completas II* (Madrid: Espasa-Calpe, 1978).
- ESPINA, Antonio: *Poesía completa y epistolario* (Madrid: Calambur, 2006).
- ESPRONCEDA, José de: *El diablo mundo / El Pelayo / Poesías* (Madrid: Cátedra, 2007).
- FEIJOO, Benito Jerónimo: *Obras escogidas del padre fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1863).
- FELIPE, León: *¡Oh, este viejo y roto violín!* (Madrid: Visor, 1981).
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: «Juan José Domenchina, escritor en prosa y verso», en *La Gaceta Literaria*, nº 77, Madrid, 1 de marzo de 1930.
- «La generación unipersonal de Gómez de la Serna», en *España*, nº 392, Madrid, 24 de marzo de 1923. También en *id.: Ramón en cuatro entregas*, t. I (Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1980).
- FERRER-SOLÁ, Jesús: *Poesía metafísica de Miguel Labordeta* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1983).
- FLYS, M. J.: «La lengua poética de Dámaso Alonso», *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea, 1914-39*, Vol. VII (Barcelona: Edición Crítica, 1984).
- GAOS, Vicente: *Antología del grupo de 1927* (Salamanca: Anaya, 1962).

- GARCÍA, Ariadna G. (ed.): *Antología de la poesía española (1939-1975)* (Madrid: Akal, 2006).
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: «La renovación estética de los años sesenta», en *Los Cuadernos del Norte*, monografía nº 3 («El estado de las poesías»), Oviedo, 1986, pp. 10-23.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (ed.): «¿Poetas de los sesenta o poetas “descolgados”? (Notas para una nueva revisión)», en *Los excluidos de la «pléyade»: poetas de los 60, periféricos y marginales*, especial de la revista *Ínsula*, nº 543, marzo de 1992, pp. 7-9.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Poemas en prosa*, ed. de Andrew A. Anderson (Granada: La Veleta, 2000).
- Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo*, ed. crítica de Miguel García-Posada (Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1985).
- El paseo de Buster Keaton* (Valencia: Media Vaca, 2008).
- Obras, VI: Prosa, 2 (Epistolario)* (Madrid: Akal, 1994).
- GARCÍA MERCADAL, José (ed.): *Antología de humoristas españoles del siglo I al XX (Con prólogo, notas e índices y un apéndice sobre el humorismo en la prensa española)* (Madrid: Aguilar, 1957).
- GARCÍA SÁNCHEZ, Juan Enrique: «Francisco Vighi, el poeta murciélago: entre la lírica popular y el lenguaje vanguardista», en *Fundación García Lorca*, nº 39-40, Madrid, 2006, pp. 177-193.
- GARCÍA RUIZ, Víctor & TORRES NEBRERA, Gregorio (ed.): *Historia y antología del teatro español de posguerra*, vol. IV [1956-196] (Madrid: Fundamentos, 2004).
- GARCÍA VELASCO, Antonio: *La poesía de Emilio Prados. Estudio y valoración* (Málaga: Aljaima, 2000).
- GARCÍA VELASCO, Marcelino: «Palencia, un amor de Francisco Vighi (algunas consideraciones a cerca de la poesía con materia palentina de este autor)», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 74, 2003, pp. 221-246.
- «Dos madrileños —Ramón Gómez de la Serna y Francisco Vighi— estudiantes en el Instituto “Jorge Manrique” de Palencia», en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 80, Palencia, 2009, pp. 341-377.
- GARFIAS, Pedro: *Alas del sur (Antología 1926-1967)* (Sevilla: Renacimiento, 2008).
- GATZEMEIER, Claudia: *La literatura fantástica española e hispanoamericana: Historia – teoría – textos* (Stuttgart: Schmetterling Verlag, 2009).

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Una teoría personal del arte*, ed. de Ana Martínez-Collado (Madrid: Tecnos, 1988).
- Greguerías (Selección 1910-1960)* (Madrid: Espasa-Calpe, 1986).
- Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945).
- Retratos completos* (Madrid: Aguilar, 1961).
- Automoribundia* (Madrid: Mare Nostrum, 2008).
- Ismos*, edición facsímil de la primera edición de 1931 (Madrid: Biblioteca Nueva, 2002).
- El rastro* (Madrid: Espasa-Calpe, 1998).
- Obras completas III. Ramonismo I: El Rastro / El circo / Senos (1914-1917)* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1998).
- GÓNGORA, Luis de: *Sonetos completos* (Madrid: Clásicos Castalia, 1992).
- GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio: *La «otra» generación del 27. El «Humor Nuevo» español y «La Codorniz» primera* (Madrid: Polifemo, 2004).
- GRACIA GARCÍA, Jordi: *La pasión fría. Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988).
- La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España* (Barcelona: Anagrama, 2004).
- «Fascismo y literatura o el esquema de una inmadurez», en Ferran GALLEGO & Francisco MORENTE (eds.): *Fascismo en España* (Barcelona: El Viejo Topo, 2005), pp. 109-132.
- GRAMBERG, Eduard J.: *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas «Clarín»* (Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 2001).
- GUILLÉN, Jorge: *El argumento de la obra y otras prosas escritas*, ed. Diego Martínez Torrón (Madrid: Taurus, 1985).
- Hacia «Cántico». Escritos de los años 20* (Barcelona: Ariel, 1980).
- GUBERN, Román: *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine* (Barcelona: Anagrama, 1999).
- HERNÁNDEZ, Miguel: *Obra completa*, vol. I (Madrid: Espasa-Calpe, 1992).
- HERNÁNDEZ CANO, Eduardo: «Pie para la poesía de Antonio Espina», estudio preliminar a la obra de Antonio ESPINA: *Poesía completa y epistolario* (Madrid: Calambur, 2006), pp. 7-91.
- HIDALGO, José Luis: *Raíz* (Valencia: Cosmos, 1944).
- Raíz [1944-1947]. Antología poética* (Madrid: Huerga & Fierro, 2003).
- Obra poética completa* (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1976).
- HINOJOSA, José María: *La flor de California* (Madrid: Huerga & Fierro, 2004).

- HUERTA CALVO, Javier & PERAL VEGA, Emilio & PONCE CÁRDENAS, Jesús (eds.): *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro* (Madrid: Verbum, 2001).
- HUERTA CALVO, Javier: «Espejos de la burla. Raíces de la comedia burlesca», en Javier HUERTA CALVO & Emilio PERAL VEGA & Jesús PONCE CÁRDENAS (eds.): *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro* (Madrid: Verbum, 2001), pp. 161-176.
- JIMÉNEZ, José Olivio: «Reafirmación, proximidad, continuidad: notas hacia la poesía española última (1975-85)», en *Las Nuevas Letras*, n° 3-4, Barcelona, invierno de 1985, pp. 40-48.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Obra poética*, Vols. I-II (Madrid: Espasa Calpe, 2005).
- JUNOY, Jusep Maria: *Obra poética* (Barcelona: Acantilado, 2010).
- LAMA, Miguel Ángel: «Enrique Díez-Canedo y la poesía extranjera», en *Cauce: Revista de Filología y su Didáctica*, n° 22-23, Sevilla, 1999-2000, pp. 191-228.
- LAMA, Víctor de (ed.): *Poesía de la Generación del 27. Antología crítica comentada* (Madrid : Edaf, 1997).
- LANZ, Juan José: «Datos para una historia de la poesía experimental en España», en *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991, pp. 34-38.
- LASSO DE LA VEGA, Rafael: *Antología* (Madrid: Adonáis, 1975).
- Poesía* (Granada: Comares, 1999).
- LECHNER, J.: *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (Alicante: Universidad de Alicante, 2004).
- LEÓN, Luis de: *Poesía* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2012).
- LETRÁN, Javier: *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca* (Sevilla: Renacimiento, 2005).
- LEY, Charles David: *Spanish Poetry since 1939* (Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1962).
- La costanilla de los diablos (Memorias literarias 1943-1952)* (Madrid: José de Esteban editor, 1981).
- LITVAK, Lily: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* (Barcelona: Anthropos, 1990).
- LÓPEZ ANGLADA, Luis: *Panorama poético español (Historia y Antología)* (Madrid: Editora Nacional, 1965).

- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel: «La poesía como testimonio en Eugenio de Nora», en *Letras de Deusto*, nº 23, Vol. 12, enero-junio 1982, pp. 137-162.
- «Espadaña (1945-1951) y la poesía comprometida de la posguerra», en A. David Kossoff *et alia* (eds.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid: Istmo, 1986), pp. 183-192.
- LUIS, Leopoldo de (ed.): *Antología de la poesía social (1939-1964)* (Madrid: Alfaguara, 1965).
- (selec., pról. y notas): *Poesía social: antología (1939-1968)* (Madrid: Alfaguara, 1969).
- LLERA, José Antonio: *El humor verbal y visual de «La Codorniz»* (Madrid: CSIC, 2003).
- «Ni pobre ni rico sino todo lo contrario de Mihura y Tono (La Paradoja del “humor nuevo”)», en José-Luis García Barrientos (dir.): *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método* (Madrid: Fundamentos, 2007), pp. 313-337.
- MACÉ, Federico [Frédéric]: «El salto mortal», en *La Gaceta Literaria*, nº 29, 11 de marzo de 1928, p. 5,
- MACHADO, Antonio: *Antonio Machado, poesía y prosa. Antología* (Buenos Aires: Colihue, 1991).
- Poesías Completas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1993).
- MACHADO, Manuel: *Alma / Caprichos / El mal poema* (Madrid: Castalia, 2000).
- Manuel Machado para niños* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1991).
- MADROÑAL DURÁN, Abraham: «La burla lingüística en el entremés del Barroco», en Javier HUERTA CALVO & Emilio PERAL VEGA & Jesús PONCE CÁRDENAS (eds.): *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro* (Madrid: Verbum, 2001), pp. 177-198.
- MAESTRO, Jesús G.: *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción* (Kassel: Universidad de Oviedo / Reichenberger, 1994).
- MAINER, José-Carlos: *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (Barcelona: Libros de la Frontera, 1975).
- De postguerra (1951-1990)* (Barcelona: Grijalbo, 1994).
- «La razón subjetiva: poéticas de 1945-1950», en AA.VV.: *Miguel Labordeta: un poeta en la posguerra* (Zaragoza: Alcrudo, 1977), pp. 13-50.
- «El humor en España: del Romanticismo a la Vanguardia», en *Los humoristas del 27* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sinsentido, 2002), pp. 17-31.

- «La revista “Escorial” en la vida literaria de su tiempo (1941-1950). I: Actividad y doctrina», *Ínsula*, nº 271, Madrid, junio de 1969, pp. 3-4.
- «La revista “Escorial” en la vida literaria de su tiempo (1941-1950). II: Literatura», *Ínsula*, nº 275-276, octubre-noviembre de 1969, p. 3.
- MARCO, Joaquín: *Poesía española del siglo XX* (Barcelona: Edhasa, 1986).
- La nueva literatura en España y América* (Barcelona: Lumen, 1972).
- «La poesía hasta 1936», en J. M. Díez Borque (coord.): *Historia de la literatura española*, IV (Madrid: Taurus, 1980), pp. 123-199.
- «La poesía», en Santos Sanz Villanueva (coord.): *Época contemporánea: 1939-1975*, suplemento 8/1 de Fco. Rico (direct.): *Historia y crítica de la literatura española*, VIII (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1999).
- MARTÍNEZ CACHERO, José María: *La novela española entre 1936 y 1975* (Madrid: Castalia, 1979).
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (ed.): *Juan Ramón, Alberti: dos poetas líricos* (Kassel: Edition Reichenberger, 2006).
- MARTINÓN, Miguel: «Pensamiento poético de la generación de 1950» (1996), en *Espejo de aire. Voces y visiones literarias* (Madrid: Verbum, 2000), pp. 143-159.
- MÉNDEZ, Concha: *Poemas (1926-1986)* (Madrid: Hiperión, 1995).
- MONTANER, Carlos Alberto: *Galdós, humorista y otros ensayos* (Madrid: Partenón, 1969).
- MORAL, Concepción G. & PEREDA, Rosa M^a.: *Joven poesía española* (Madrid: Cátedra, 1980).
- MOREIRO PRIETO, Julián: *Mihura : humor y melancolía* (Madrid [etc.]: Algaba, 2004).
- MORENO VILLA, José: *Poesías completas* (México D.F. / Madrid: El Colegio de México / Residencia de Estudiantes, 1998).
- MORRIS, Cyril Brian: *Una generación de poetas españoles (1920-1936)* (Madrid: Gredos, 1988).
- «Alberti en la generación del 27», en *Cuadernos hispanoamericanos*, Vols. 514-515, Madrid, 1993, pp. 251-272.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María: *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez* (Barcelona: Anthropos, 1994).
- NARBONA, Francisco: *Sevilla, Góngora y la Generación del 27. Crónica y protagonistas* (Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad, 1997).

- NICOLÁS, César: *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1988).
- NIEMEYER, Katharina: *La poesía del premodernismo español* (Madrid: C.S.I.C., 1992).
- NIMETZ, Michael: *Humor in Galdós. A study of the «Novelas contemporáneas»* (New Haven-Londres: Yale University Press, 1968).
- NORA, Eugenio de: *Cantos al destino, 1941-1945* (Madrid: Editorial Hispánica, 1945).
- ONÍS, Federico de (ant. y nots.): *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934).
- España en América* (Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1968).
- ORDÓÑEZ, Casilda: *Paco Vighi. Apuntes palentinos* (Palencia: C.A.M.P., 1983).
- ORTEGA VÁZQUEZ, María Teresa: «Vida y muerte en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna», en *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*, nº 25, suplemento de julio-diciembre de 2003, pp. 93-96.
- OTERO, Blas de: *Pido la paz y la palabra* (Barcelona: Lumen, 1983).
- Que trata de España* (Madrid: Visor, 1977).
- PAULINO AYUSO, José: «Introducción crítica» a AA.VV.: *Antología de la poesía española del siglo XX, I (1900-1939)* (Madrid: Castalia, 1996).
- Ramón Gómez de la Serna. La vida dramatizada* (Murcia: Universidad de Murcia, 2012).
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael & MARCELLO, Elena. E. (eds.): *Rojas Zorrilla en su IV Centenario: Congreso Internacional (Toledo, 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007)* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008).
- PEÑA, Pedro J. de la: «Hacia la poesía española trascontemporánea», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 382, Madrid, abril de 1982, pp. 129-144.
- PEÑAS BERMEJO, Francisco Javier: *Poesía existencial española del siglo XX* (Madrid: Pliegos, 1993).
- PÉREZ, Carlos Alberto: «Rafael Alberti: sobre los tontos», en *Revista Hispánica Moderna*, Año 32, Nº 3-4, Jul. - Oct., 1966, pp. 206-216.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: «Prólogo» a Leopoldo Alas «Clarín»: *La Regenta* (Madrid: Akal, 1985).
- El amigo manso* (Madrid: Cátedra, 2010).
- PÉREZ MONTANER, Jaume: «Pròleg» a Joan Brossa: *Els ulls de l'òliba* (València: Tres i Quatre, 1982).

- PONT, Jaume: «La narrativa breve de Antonio Ros de Olano», prólogo a Antonio Ros de Olano: *Relatos* (Barcelona: Crítica, 2008).
- POZANCO, Víctor (ed. y ant.): *Nueve poetas del resurgimiento* (Barcelona: Ámbito, 1976).
- PRADOS, Emilio: Emilio Prados: *Poesías completas*, Vols. 1-2 (Málaga: Excmo. Ayuntamiento de Málaga, 1999).
- PRIETO DE PAULA, Ángel L.: *Musa del 68: Claves de una generación poética* (Madrid: Hiperión, 1996).
- PUCHE, Eliodoro: *Antología general* (Murcia: Editoria Regional de Murcia, 1983).
- QUEVEDO, Francisco de: *Obras completas. Vol. 2, Obras en verso* (Madrid: Aguilar, 1988).
- Prosa festiva completa* (Madrid: Cátedra, 2007).
- RAMÍREZ PERERA, Miguel Ángel: *Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra (1939-1952)*, Tesis Doctoral (Las Palmas de Gran Canaria, 2008).
- RILEY, Edward: *Teoría de la novela de Cervantes* (Madrid: Taurus, 1966).
- RÍO, Ángel del: «Introducción» a F. García Lorca: *Poeta en Nueva York* (Madrid: Taurus, 1958).
- RISCO, Antonio: *La estética de Valle-Inclán en los «esperpentos» y en el «Ruedo Ibérico»* (Madrid: Gredos, 1966).
- RODRÍGUEZ, Claudio: *Don de la ebriedad*, en *Poesía completa (1953-1991)* (Barcelona: Tusquets, 2001).
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (ed.): *Los márgenes de la modernidad. Temas y creadores raros y olvidados en la Edad de Plata* (Sevilla: Punto Rojo Libros, 2014).
- ROZAS, Juan Manuel (selec.): *La generación del 27 desde dentro* (Madrid: Istmo, 1986).
- RUBIO, Fanny: *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)* (Madrid: Turner, 1976).
- RUBIO, Fanny & FALCÓ, José Luis (selección, estudio y notas): *Poesía española contemporánea (1939-1980)* (Madrid: Alambra, 1981).
- SAAVEDRA, Juan José: *El humor de Silverio Lanza y Ramón Gómez de la Serna: dos madrileños atípicos* (Madrid: Libertarias / Prodhufi, 1993).
- Silverio Lanza, autor irónico* (Madrid: Orígenes, 1984).
- SABUGO ABRIL, Amancio: «Humorismo y malhumorismo en Unamuno», en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 483, 1987, p. 3.
- SALINAS, Pedro: *Poesías completas* (Barcelona: Lumen, 2007).
- Literatura española del siglo XX* (Madrid: Alianza, 1983).

- SAN JUAN, Gregorio: «Santiago Amón, un español de (los) tres mundos», en *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (coord.): *Época contemporánea: 1939-1975*, suplemento 8/1 de Fco. Rico (dir.): *Historia y crítica de la literatura española* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1999).
- SCARANO, Laura & ROMANO, Marcela & FERRARI, Marta: *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* (Buenos Aires: Biblos, 1994).
- SERRANO, María del Carmen: *El humor en las greguerías de Ramón. Recursos lingüísticos* (Valladolid: Univ. de Valladolid, 1991).
- SILES, Jaime: «La evolución del primer Alberti (1934-1936)», en Diego Martínez Torrón (ed.): *Juan Ramón, Alberti: dos poetas líricos* (Kassel: Edition Reichenberger, 2006), pp. 196-227.
- SOLNER, G. L.: *Poesía Española Hoy* (Madrid: Visor, 1982).
- VIGHI, Francisco: *Nuevos versos viejos* (Granada: Comares, 2008).
- VILVANDRE DE SOUSA, Cécile: *La recepción en España del teatro de Eugène Ionesco (1955-1997)* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006).
- ZLOTESCU, Ioana: «Prólogo» a R. Gómez de la Serna: *El libro mudo (Secretos)* (Madrid: FCE, 1987).
- «Preámbulo al espacio literario del ramonismo», en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Obras completas III. Ramonismo I: El Rastro / El circo / Senos (1914-1917)* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1998), pp. 13-33.
- ZORRILLA, José: *Obras completas*, Tomos I-II (Valladolid: Librería Santarén, 1943).

f) El Surrealismo y demás vanguardias históricas

- AA.VV.: *El surrealismo*, ed. de Víctor García de la Concha (Madrid: Taurus, 1982).
- AA. VV.: *El Surrealismo en España (genios del arte)* (Madrid: Susaeta, 2005).
- AA.VV.: *Poetas del novecientos* [Tomos I: *Entre el modernismo y la vanguardia* / Tomo II: *De Guillermo de Torre a Ramón Gaya*], ed. de José Luis García Martín (Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2001).
- AA.VV.: *Las Vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, ed. de T. Albaladejo, F. J. Blasco, R. de la Fuente (Madrid: Júcar, 1992).
- AA.VV.: *Ciudad de Ceniza. El Surrealismo en la posguerra española* (Teruel: Diputación Provincial, 1992).
- AA.VV.: «Manifiesto del Ultra», en *Baleares*, 1921. Recogido por Pablo Corbalán en *Poesía surrealista en España* (Madrid: Ediciones del Centro, 1974).
- AA.VV.: «La Révolution d'abord et toujours», en *La Révolution Surrealiste*, nº 5, París, Octubre de 1925, pp. 31-32.
- AA.VV.: «Full Groc. Manifiesto antiartístico catalán», en *El Gallo*; Granada, 1928. Recogido por Pablo Corbalán en *Poesía surrealista en España* (Madrid: Ediciones del Centro, 1974).
- AA.VV.: *Surrealismo e Simbolismo* (Roma: Cedam, 1965).
- AA.VV.: *Dada-Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos* (Cádiz: Serv. Publ. Univ., 1986).
- AA.VV.: *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* [Catálogo de exposición] (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000).
- AA.VV.: *El arte de vanguardia en Checoslovaquia* (Valencia: Centre Juli González, IVAM, 1993).
- AA.VV.: *Grand Jeu et surréalisme : Reims, Paris, Prague*, Exposición del 18 de diciembre de 2003 al 29 de marzo de 2004 en el Musée des Beaux-Arts de Reims (Gand [Bélgica]: Ludion, 2003).
- AA.VV.: *Las vanguardias en Cataluña: 1906-1939* [catálogo exposición] (Barcelona: Olimpiada Cultural, 1992).
- AA.VV.: *Los arcanos mayores de la poesía surrealista y su exaltación*, selecc. de José Pierre & Jean Schuster (Buenos Aires: Alianza Francesa / Argonauta, 1992).

- AA.VV.: *El humor negro, I*, selección y notas de Eduardo Stilman (Buenos Aires: Brújula, 1969).
- ABASTADO, Claude: *Le Surréalisme* (Paris: Hachette, 1975).
- ADELL, Alberto: «Inquisición del surrealismo español», *Ínsula*, n^{os} 284-285; Madrid, julio-agosto de 1970.
- ADES, Dawn: *El Dadá y el Surrealismo* (Barcelona: Labor, 1975).
- ALBERT, Mechthild: *Vanguardistas de camisa azul* (Madrid: Visor, 2003).
- ALBI, José & Fuster, Joan: «Antología del surrealismo español», en *Verbo*, n^o 23-25. Alicante, febrero de 1952.
- ALBORNOZ, Aurora de: «Vicente Huidobro: antipoeta y mago», en *Triunfo*, n^o 597, Madrid, 9 de marzo de 1974, pp. 46-47.
- ALCANTUD SERRANO, Victoriano: *Esthetiques des premières avant-gardes en Espagne: Ultraisme et Creacionisme (1918-1925)*, Tesis Doctoral (Paris : Université de Paris VIII, 2007).
- ALQUIÉ, Ferdinand: *Filosofía del Surrealismo* (Barcelona: Barral, 1974).
- (dir.) *Entretiens sur le Surréalisme* (Paris-La Haye: Mouton, 1968).
- «Le surréalisme et la Beauté», en AA.VV.: *Surrealismo e simbolismo* (Roma: Cedam, 1965), pp. 13-17.
- AMOROSO, Giuseppe: *Il realismo mágico di Bontempelli* (Messina: La Editrice Universitaria, 1960).
- ANGELI, Giovanna: «Surréalisme et proverbe: à la limite du jeu», Chénieux-Gendron, J. & Dumas, M.-C. (dirs.): *Jeu surréaliste et humour noir* (Paris : Lachenal & Ritter, 1993).
- Surrealismo e umorismo nero* (Bologna : Il Mulino, 1998).
- ANGENOT, Marc: «Rhétorique surréaliste des jeux phoniques», en *Le français moderne*, Año XL, n^o 2, abril de 1972, pp. 147-161.
- ANTLE, Martine : *Theatre et poésie surrealistes* (Vestavia Hills, Alabama : Summa Publications, 1988).
- «Amour et humour surréalistes : parcours et traversées», en H. Béhar (ed.) : *Amour-Humour*, número especial de la revista *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* (Paris : L'Age d'Homme, 1988), pp. 23-34.
- APOLLINAIRE, Guillaume: *Caligramas* (Madrid: Cátedra, 1987).
- Calligrammes*, ed. Bilingüe francés-inglés (Berkeley / Los Ángeles, California: University of California Press, 1980).

- Alcoholes (Madrid: Hiparión, 1997).
- Obras esenciales I-II*, ed. bilingüe francés-español a cargo de Rubén Silva Pretel (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006).
- «L’Esprit Nouveau et les poètes», en *Mercure*, n° 491, Tome CXXX, Paris, 1^{er} Décembre, 1918, pp. 385-396.
- ARAGON, Louis: *El campesino de París* (Barcelona: Bruguera, 1979).
- Tratado de estilo* (Madrid: Árdora, 1994).
- Écrits sur l’art moderne* (Paris: Flammarion, 1981); también he consultado la traducción española: *Escritos de arte moderno* (Madrid: Síntesis, 2003).
- Una ola de sueños* (Buenos Aires: Biblos, 2004).
- El coño de Irene* (Barcelona: Tusquets, 1997).
- Feu de joie / Le mouvement perpétuel / Écritures automatiques* (Paris : Gallimard, 1970).
- «L’Ombre de l’inventeur», en *La Révolution Surréaliste*, n° 1, París, diciembre de 1924.
- ARANDA, Francisco: *El surrealismo español* (Barcelona: Lumen, 1981).
- ARANGUREN, José Luis: «Poesía y existencia», en *Ínsula*, n° 42, Madrid, junio de 1949.
- ARFOUILLOUX, Sébastien: «La musique dans trois poèmes surréalistes», en H. Béhar (ed.): *Chassé-croisé Tzara-Breton*, número especial de la revista *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, n° XVII (Paris : L’Age d’Homme, 1997), pp. 133-154.
- ARNAUD, Noel & PRIGIONI, Pierre: «Dada et surréalisme», en F. Alquié (dir.) : *Entretiens sur le Surréalisme* (Paris-La Haye : Mouton, 1968), pp. 350-380.
- ARP, Jean: *Jours effeuillés : poèmes, essais, souvenirs (1920-1965)* (Paris : Gallimard, 1966).
- ARTAUD, Antonin: *México*, seguido de *Al país de los tarahumaras* (México D.F., etc.: Fondo de Cultura Económica, 2004).
- El teatro y su doble* (Barcelona: Edhasa, 1999).
- El pesa-nervios* (Madrid: Visor, 2002).
- Van Gogh, el suicidado de la sociedad* (Madrid: Fundamentos, 1978).
- Œuvres complètes*, t. I (Paris : Gallimard, 1970).
- ARTAUD, Antonin & VITRAC, Roger: «Le Théâtre Alfred Jarry et l’hostilité publique», en A. Artaud : *Œuvres complètes*, Tome II (Paris : Gallimard, 1970), pp. 49-86.
- AUDOIN, Philippe: «Le surréalisme et le jeu», en F. Alquié (dir.) : *Entretiens sur le Surréalisme* (Paris-La Haye : Mouton, 1968), pp. 455-485.

- AULLÓN DE HARO, Pedro: *La modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. de Javier Pérez Bazo, en *Analecta Malacitana*, anejo XXVIII (Málaga: Universidad de Málaga, 2000).
- «Teoría general de la Vanguardia», en Javier Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura* (Paris-Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys, 1998), pp. 31-50.
- «La teoría poética del creacionismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 427, Madrid, enero 1986, pp. 47-73.
- «Introducción a la poesía de Juan Larrea», en *Anales de literatura española*, nº 3, 1984, pp. 47-64.
- «Las ideas teórico-literarias de Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 456-457, 1988, pp. 873-896;
- «La trascendencia de la Poesía y Pensamiento poético de Vicente Huidobro», en *Revista de Occidente*, nº 86-87, 1988, pp. 873-896.
- BAHK, Juan W.: *Surrealismo y Budismo Zen: Convergencias y divergencias. Estudio de Literatura Comparada y antología de poesía Zen de China, Corea y Japón* (Madrid: Verbum: 1997).
- BAHR, Hermann: *Expresionismo* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Librería Yerba / CajaMurcia, 1998).
- BAJARLÍA, Juan Jacobo: *El vanguardismo poético en América y España* (Buenos Aires: Perrot, 1957).
- La polémica Reverdy-Huidobro. Origen del ultraísmo* (Buenos Aires: Devenir, 1964).
- BALAKIAN, Anna: «André Breton et l'hermétisme : Des "Camps magnétiques" à "La Clé des champs"», en *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, nº 15, marzo de 1963, pp. 127-139.
- Surrealism : The road to the Absolute* (Chicago: The University of Chicago Press, 1986).
- El movimiento simbolista. Mallarmé y el cenáculo simbolista* (Madrid: Guadarrama, 1969).
- BALL, Hugo: *La huida del tiempo (un diario)* (Barcelona: Acantilado, 2005).
- Tenderenda el fantástico* (Vigo: Maldoror, 2005).
- BALLABRIGA, Michel: *Sémiotique du Surréalisme. André Breton ou la cohérence* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995).
- BARBAGALLO, Antonio: «Elementos futuristas en la poesía de Pedro Salinas», en Domenico Antonio Cusato & Loretta Frattale (coords.): *Atti del XX Convegno*

- dell' AISPI [Associazione Ispanisti Italiani], Vol. 1, *La penna di venere: scritture dell'ammore nelle culture iberiche* (Messina: Andrea Lippolis, 2002), pp. 45-58.
- BARRERA LÓPEZ, José María: *El ultraísmo de Sevilla*, 2 volúmenes (Sevilla: Alfar, 1987).
- «Afinidades y diferencias: Ramón y el Ultra», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 461, Madrid, noviembre de 1988, pp. 29-37.
- «Garfias y otros vanguardistas en la poética de Ultra», en J. L. Bernal (ed.): *Gerardo Diego y las vanguardias hispánicas* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993), pp. 181-198.
- «Revisión de Grecia en la Vanguardia», en *Monte Agudo*, 3ª Época, n° 7, 2002, pp. 45-56.
- BATACHE, Eddy: *Surréalisme et tradition. La pensée d'André Breton jugée selon l'œuvre de René Guénon* (Paris : Éditions traditionnelles, 1978).
- BATAILLE, Georges: *La religion surrealista. Conferencias 1947-1948* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008).
- «Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme», en *Critique*, n° 2, París, julio de 1946, pp. 99-110.
- El Aleluya y otros textos* (Madrid: Alianza, 1988).
- El año solar / Sacrificios / El ojo pineal* (Valencia: Pre-Textos, 1997).
- Poemas* (Valencia: Pre-Textos, 1997).
- Lo arcangélico y otros poemas* (Madrid: Visor, 1999).
- BÉHAR, Henri: *Les enfants perdus. Essai sur l'avant-garde* (Lausanne : L'Age d'Homme, 2002).
- (ed.) : *Les pensées d'André Breton* (Lausanne : L'Age d'Homme, 1988).
- (ed.) : *L'Europe surréaliste. Contributions au colloque de Strasbourg (septembre 1992)*, número especial de la revista *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, n° XIV (Paris : L'Age d'Homme, 1994).
- (ed.) : *Chassé-croisé Tzara-Breton*, número especial de la revista *Mélusine...*, n° XVII, 1997.
- (ed.) : *Réalisme-Surréalisme*, número especial de la revista *Mélusine...*, n° XXI, 2001.
- (ed.) : *Occulte-Occultation*, especial de la revista *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme Surréalisme*, n° II (Lausanne, Suiza: L'Age d'Homme, 1981).

- (ed.): *Le surréaliste et son psy*, especial de la revista *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme Surréalisme*, n° XIII (Paris : L'Age d'Homme, 1992).
- BÉHAR, Henri (ed.): *Amour-Humour*, número especial de la revista *Mélusine...*, n° X, 1988.
- BENAYOUN, Robert: *Le Rire des surréalistes* (Paris: Bougie du sapeur, 1988).
- BENJAMIN, Walter: «Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei», en *Avanguardia e rivoluzione* (Torino: Giulio Einaudi, 1973). También hemos manejado la versión española «El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en *Iluminaciones*, I, prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre (Madrid: Taurus, 1971), pp. 41-62.
- BERGAMÍN, José: «Nominalismo supra-realista», en *Alfar*, n° 50, La Coruña, mayo de 1925, p. 3 [edición facsímil a cargo de César Antonio Molina (La Coruña: Nos, 1983)].
- BERNAL, José Luis: *El ultraísmo: ¿historia de un fracaso?* (Cáceres: Univ. de Extremadura, 1988).
- “Manual de” espumas. *La plenitud creacionista de Gerardo Diego* (Valencia: Pre-Textos, 2007).
- (ed.): *Gerardo Diego y las vanguardias hispánicas* (actas del Congreso Internacional «Iberoamérica y España en la Génesis de la Vanguardia Hispánica», celebrado en Cáceres, del 11 al 14 de mayo de 1992) (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993).
- «Poesía creacionista», en Javier Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura* (Paris-Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys, 1998), pp. 161-180.
- «Donde dije creación digo Diego (Sobre teoría y praxis literaria creacionistas)», en *Gerardo Diego poeta mayor de Cantabria (1896-1996)* (Santander: Ayuntamiento-Sociedad Menéndez Pelayo-Biblioteca Menéndez Pelayo, 1996), pp. 127-152.
- BERNAL BERMÚDEZ, María Clara: *Más allá de lo real maravilloso: El surrealismo y el Caribe* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2006).
- BIGSBY, C. W.: *Dada & Surrealism* (London: Methuen & Co., 1972).
- BILLETER, Erika & PIERRE, Jose (eds.): *La femme et le surréalisme* (Lausanne: Musée cantonal des Beaux-Arts, 1987).
- BIRKENMAIER, Anke: *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006).

- BLACHÈRE, Jean-Claude : *Les totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire* (Paris: L'Harmattan, 1996).
- BODINI, Vittorio: *Poetas surrealistas españoles* (Barcelona: Tusquets, 1982).
- BOLAÑOS-FABRÉS, Patricia: *El 27 lúdico: los Suplementos de Carmen y Gallo* (Valladolid: Universitas Castellae, 2000).
- BONET, Juan Manuel & GUIGON, Emmanuel (comisarios): *El objeto surrealista en España*, catálogo de la Exposición celebrada en el Museo de Teruel [27 septiembre-28 de octubre] (Teruel: Diputación Provincial de Teruel / Fundación Caixa Barcelona, 1990).
- BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)* (Madrid: Alianza, 1999).
- «Para un diccionario del surrealismo español de la posguerra», en AA.VV.: *Ciudad de Ceniza. El Surrealismo en la posguerra española* (Teruel: Diputación Provincial, 1992), pp. 205-228.
- BONET CORREA, Antonio (coord.): *El Surrealismo* (Madrid: Cátedra, 1983).
- BONNET, Marguerite : *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste* (París : José Corti, 1988).
- BONTEMPELLI, Massimo: *L'avventura novecentista* (Florencia: Valecchi, 1974).
- El hijo de dos madres* (Barcelona: Atlántida, 1941).
- BORGES, Jorge Luis: «Después de las imágenes», en *Proa*, n° 5, Abril de 1924.
- BRADLEY, Fiona: *Surrealismo* (Madrid: Encuentro: 1999).
- BRAFFORT, Paul: «OuLiPo et Pataphysique», en *Magazine Littéraire*, n° 388 (dossier «La Pataphysique»), junio de 2000, pp. 57-59.
- BRAQUE, Georges: *El día y la noche* (Barcelona: El Acantilado, 2001).
- BRÉMOND, Henri: *La poesía pura (con Un debate sobre la poesía por Robert de Souza)* (Buenos Aires: Argos, 1947).
- BRETON, André & ARAGON, Louis: *Surrealismo frente a Realismo socialista* (Barcelona: Tusquets, 1978).
- BRETON, André & ÉLUARD, Paul: *Diccionario abreviado del surrealismo* (Madrid: Siruela, 2003).
- BRETON, André: *Antología del humor negro* (Barcelona: Anagrama, 1999).
- Manifiestos del Surrealismo* (Madrid: Visor, 2002).
- Manifestes du surréalisme (édition complète)* (Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1972).
- Antología (1913-1966)* (Madrid: Siglo XXI, 2004).

- Los vasos comunicantes* (Madrid: Siruela, 2005).
- El amor loco* (Madrid: Alianza, 2002).
- Los pasos perdidos* (Madrid: Alianza, 2003).
- Nadja* (Madrid: Cátedra, 2004).
- Point du jour* (París: Gallimard, 1970).
- La Clé des champs* (París: Jean-Jacques Pauvert, 1967).
- Entretiens (1913-1952)* (París: Gallimard, 1969).
- Magia cotidiana*, textos antologados por Marguerite Bonnet (Madrid: Fundamentos, 1989).
- Perspective cavalière* (Paris: Gallimard, 1970).
- Arcane 17* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1971).
- Position politique du surréalisme* (Paris: Denoël/Gonthier, 1972).
- Signe ascendant* (París: Gallimard, 1999).
- «Le surréalisme et la peinture», en *La Révolution surréaliste*, nº 4, Paris, 15 de julio de 1925, pp. 26-30.
- «Lettre à Roland de Réneville», en *Nouvelle Revue Française*, París, mayo de 1932.
- «Du temps que les Surréalistes avaient raison» (agosto de 1935) en José Pierre (ed.) : *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, vol. I, 1922-1939 (París : Losfeld, 1980), pp. 274-281.
- «Un grand poète noir», prefacio a Aimé Césaire : *Cahier d'un retour au pays natal* (Paris : Présence Africaine, 1971).
- Poemas*, Tomos I-II (Madrid: Visor, 1993).
- Œuvres complètes*, tomos I-IV (Paris : Gallimard, 1988-2008).
- BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)* (Madrid: Cátedra, 1982).
- BROCH, Hermann: *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte* (Barcelona: Tusquets, 1970).
- BRUN, Jean: «Dionysos, le surréalisme et la machine», en F. Alquié (dir.) : *Entretiens sur le Surréalisme* (Paris-La Haye : Mouton, 1968), pp. 43-55 y ss.
- «Analogie et Anatomie. Le Verbe et la Chair dans le symbolisme et le surréalisme», en AA.VV.: *Surrealismo e Simbolismo* (Roma: Cedom, 1965), pp. 43-51.
- BRUNEL, Pierre & DÉCAUDIN, Michel: *L'esprit nouveau dans tous ses états* (Paris : Minard, 1986).
- BUCKLEY, Ramón & CRISPIN, John (eds.): *Los vanguardistas españoles (1925-1935)* (Madrid: Alianza, 1973).

- BUENDÍA, Rogelio: *Obra poética de vanguardia* (Huelva: Diputación Provincial, 1995).
- BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).
- BURGUERA NADAL, María Luisa & FORTUÑO LLORENS Santiago (eds.): *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27* (Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1998).
- BUSTO OGDEN, Estrella: *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista* (Madrid: Playor, 1983).
- CABALLERO, Juncal: *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton* (Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2002).
- CABELLO, Gabriel: «André Breton y la pregunta por la Obra. Deseo, Idea e Historia en la negación surrealista del estilo I», en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 31, Granada, 2000, pp. 213-232.
- «André Breton y la pregunta por la Obra. Deseo, Idea e Historia en la negación surrealista del estilo II», en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 33, Granada, 2002, pp. 211-219.
- CABAÑAS ALEMÁN, Rafael: «Algunas notas sobre la influencia de Ramón Gómez de la Serna en Macedonio Fernández», dirección web [http://www.ramongomezdelaserna.net/Br3.RGSyMF\(R.Caba%C3%B1as\).htm](http://www.ramongomezdelaserna.net/Br3.RGSyMF(R.Caba%C3%B1as).htm) (23/02/2011)
- CAILLOIS, Roger: *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader* (Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2003).
- CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* (Madrid: Tecnos-Alianza, 2003).
- CAMÓN AZNAR, José: *Gómez de la Serna en sus obras* (Madrid: Espasa-Calpe, 1972).
- CAMURATI, Mireya: *Poesía y poética de Vicente Huidobro* (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1980).
- CAMUS, Michel: *L'Enjeu du Grand Jeu* (Aiglemont: Mont Analogie, 1994).
- CANSINOS-ASSENS: «Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria», en Cervantes. Madrid, enero de 1919.
- Obra crítica, Tomos I-II* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1998).
- El Movimiento V. P.* (Madrid: Arca, 2009).
- La huelga de los poetas* (Madrid: Arca, 2010).

- CARACCILOLO-TREJO, Enrique: *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia* (Madrid: Gredos, 1974).
- CARASSOU, Michel: *Jacques Vaché et le groupe de Nantes* (Paris : Jean-Michel Place, 1986).
- CARMONA, Eugenio: *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)* (Málaga: Universidad, Colegio de Arquitectos, 1985).
- CARRERO ERAS, Pedro: «El escritor madrileño Francisco Vighi (1890–1962) y su lugar en la vanguardia española», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XLV, Madrid, C.S.I.C., 2005, pp. 731–742.
- CARROUGES, Michel: *André Breton y los datos fundamentales del Surrealismo* (Madrid: Gens, 2008).
- «Le hasard objectif», en F. Alquié (dir.) : *Entretiens sur le Surréalisme* (Paris-La Haye : Mouton, 1968), pp. 271-274 y ss.
- CASTANON, Brice: «Ramón y Le Grand Jeu», en *Transitions: Journal of Franco-Iberian Studies*, nº 3, Colorado College (USA), 2007, pp. 88-102.
- CASTRO MORALES, Belén: «Los horizontes abiertos del Cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso», en *Anales de Literatura Chilena*, nº 9, año 9, pp. 149-167.
- CAWS, Mary Ann: *The Poetry of Dada and Surrealism* (Princeton: Princeton University Press, 1970).
- Gaston Bachelard and André Breton: a poetics of possibility*, Tesis doctoral (Lawrence: University of Kansas, 1962).
- CERNUDA, Luis: «Jacques Vaché», en *Revista de Occidente*, t. XXVI. Madrid, octubre de 1929.
- CIRLOT, Juan-Eduardo: *Introducción al Surrealismo* (Madrid: Revista de Occidente, 1953).
- La imagen surrealista* (Velencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996).
- La pintura surrealista* (Barcelona: Seix Barral, 1955).
- El mundo del objeto a la luz del surrealismo* (Barcelona: Anthropos, 1990).
- Diccionario de los ismos* (Barcelona: Argos, 1956).
- «Carta desde Barcelona a André Breton», en AA.VV.: *Ciudad de Ceniza. El Surrealismo en la posguerra española* (Teruel: Diputación Provincial, 1992), pp. 129-130; también, más recientemente, en *id.*: *En la llama. Poesía (1943-1959)* (Madrid: Siruela, 2005), pp. 547-550.

- «Carta a André Breton (1959)», en AA.VV.: *Ciudad de Ceniza. El Surrealismo en la posguerra española* (Teruel: Diputación Provincial, 1992), pp. 131-132.
- CIRLOT, Victoria: *La visión abierta. Del mito del Grial al Surrealismo* (Madrid : Siruela, 2010).
- COLOMBET, Marie J. A.: *L'Humour objectif: Roussel, Duchamp, «sous le capot». L'objectivation du surréalisme* (Paris : Publibook, 2008).
- CONIO, Gérard: *Les avant-gardes: entre métaphysique et histoire. Entretiens avec Philippe Sers* (Lausanne : L'Age d'Homme, 2002).
- CORBALÁN, Pablo: *Poesía surrealista en España* (Madrid: Ediciones del Centro, 1974).
- CORTANZE, Gérard de: *Le monde du Surréalisme* (Bruxelles : Complexe, 2005).
- COSTA, René de: *Vicente Huidobro: Poesía y poética (1911-1948)* (Madrid: Alianza, 1996).
- En pos de Huidobro. Siete ensayos de aproximación* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1980).
- (ed.): *Vicente Huidobro y el creacionismo* (Madrid: Taurus, 1975).
- «Notas para una revaloración del modernismo postrero», en François López *et al.* (coords.): *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Vol. 1, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos / Université de Bordeaux III, Burdeos, 1977, pp. 304-309.
- COSTAS, Carlos J.: «Gerardo Diego, poeta de la música», en *La Estafeta Literaria*, nº 594-595, Madrid, 15 de agosto-1 de septiembre de 1976, pp. 29-30.
- COUILLARD-BARRY, Viviane: «Révélation / Révolution ou le casse-dogme du Grand Jeu», en AA.VV.: *Dada-Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos* (Cádiz: Serv. Publ. Univ., 1986).
- CÓZAR, Rafael de: *Vanguardia o tradición* (Sevilla: Mergablum, 2005).
- «Algunas notas sobre la Vanguardia y el Surrealismo: A modo de introducción al andaluz José María Hinojosa», en *Andalucía en la Generación del 27* (Sevilla: Publi. Universidad, 1978), pp. 73-111.
- «Heterodoxos españoles. La poesía experimental», en AA.VV.: *Dada-Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos* (Cádiz: Serv. Publ. Univ., 1986).
- CUISENIER, André: *Jules Romains: L'unanimisme et «Les hommes de bonne volonté»* (París : Flammarion, 1969).
- CHAR, René: *La palabra en archipiélago* (Madrid: Hiperión, 1996).
- Furor y misterio* (Madrid: Visor, 1979).

- CHARCHALIS, Wojciech: *El realismo mágico en la perspectiva europea. El caso de Gonzalo Torrente Ballester* (New York: Peter Lang, 2005).
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline : «Mentalité surréaliste et attitude ludique», en Chénieux-Gendron, J. & Dumas, M.-C. (dirécs.) : *Jeu surréaliste et humour noir* (Paris : Lachenal & Ritter, 1993).
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline & DUMAS, Marie-Claire (diréc.) : *Jeu surréaliste et humour noir* (Paris : Lachenal & Ritter, 1993).
- CHIAMPI, Irlemar: «Alejo Carpentier y el surrealismo», en *Revista de la Universidad de México*, nº 37, 5, 1979, pp. 2-10.
- «Lo maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabille», en AA.VV.: *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana* (Caracas: Monte Ávila, 1984), pp. 221-249.
- DALÍ, Salvador: *Oui I. La révolution paranoïque-critique* (Paris: Denoël/Gonthier, 1971).
- DANCHIN, Laurent: *Art brut: L'instinct créateur* (París : Gallimard, 2006).
- DAUMAL, René: *L'évidence absurde* (París: Gallimard, 1972).
- DAVIES, Anna J.: *Max Jacob and the poetics of play* (London: Modern Humanities Research Association, 2011).
- DELONS, André: *Au carrefour du Grand Jeu et du Surréalisme* (Mortemart, Mézière-sur-Issoire : Rougerie, 1988).
- DESNOS, Robert: *La Liberté ou l'amour!* (París : Gallimard, 1962).
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Vanguardismo y protesta* (Barcelona: Libros de la Frontera, 1975).
- DIEGO, Gerardo: «Prólogo» a la edición facsímil de *Carmen, revista chica de poesía española*, y *Lola, amiga y suplemento de Carmen* (Madrid: Turner, 1977), pp. 9-31.
- DÍEZ CANEDO, Enrique: *La nueva poesía* (Guanajuato, México: Libros del Umbral, 2001).
- La poesía francesa. Del Romanticismo al Superrealismo* (Buenos Aires: Losada, 1945).
- «El Futurismo... a los seis años», en *España*, nº 115, Madrid, 28 de febrero de 1918, pp. 11-13.
- «El recuerdo Apollinaire», en *España*, nº 292, Madrid, 4 de Diciembre de 1920, pp. 10-11.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: *Las Vanguardias y la Generación del 27* (Madrid: Síntesis, 2004).
- (ed.) *Poesía española de vanguardia (1918-1936)* (Madrid: Castalia, 2002).

- DÍEZ VARELA, María Isabel: *La comicidad surrealista*, Tesis inédita (Universidad Complutense de Madrid).
- DILLON WANKE, Matilde & TELLINI, Gino (ed.): *Palazzeschi e i territorio del comico: atti del Convegno di Studi, Bergamo 9-11 dicembre 2004* (Firencia: Società Editrice Fiorentina, 2006).
- DUCORNET, Guy: *Surréalisme & Athéisme: «À la niche les glapisseurs de dieu!»* (París: Ginkgo Éditeur, 2007).
- DUFRENNE, Mikel: «Les a priori de l'imagination», en AA.VV.: *Surrealismo e Simbolismo* (Roma: Cedam, 1965), pp. 53-63.
- DUMAS, Marie-Claire: «Aragon surréaliste ou le mauvais plaisant», en Chénieux-Gendron, J. & Dumas, M.-C. (dirs.): *Jeu surréaliste et humour noir* (Paris : Lachenal & Ritter, 1993).
- DURÁN GILI, Manuel: *El superrealismo en la poesía española contemporánea* (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1950).
- DUROZOI, Gérard & LECHERBONNIER, Bernard: *André Breton. La escritura surrealista* (Madrid: Guadarrama, 1976).
- El surrealismo* (Madrid: Guadarrama, 1974).
- EARLE, Peter G. & GULLÓN, Germán (eds.): *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1977).
- EDER, Rita: «Hugo Ball y la filosofía Dadá», en RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (intr. y recop.): *Dadá: Documentos* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977), p. 57-113.
- ÉLUARD, Paul : *Œuvres complètes*, Vols. I-II (Paris : Gallimard, 1968).
- El Poeta y su sombra. Fragmentos para un arte poético* (Barcelona: Icaria, 1981).
- ELWES AGUILAR, Olga: «Max Jacob y la greguería: una pugna por la originalidad», en D. Bonnet & M. J. Chaves García & N. Duchêne (eds.): *Littérature, langages et arts: Rencontres et création* (Huelva: Universidad de Huelva, 2007).
- EMA, María: *Lenguaje y símbolo en la poesía creacionista de Gerardo Diego* (México, D.F.: Praxis, 2003).
- EMILIOZZI, Irma: «Carmen-Lola (1927-1928)», en Manuel Ramos Ortega (ed. y coord.): *Revistas literarias españolas del siglo XX*, Vol. I [1919-1939] (Madrid: Ollero y Ramos, 2005), pp. 241-262.
- EY, Henri: «Le psychiatre devant le surréalisme», en *L'Évolution Psychiatrique*. Paris : Elsevier, 1947.

- FERDIÈRE, Gaston: «Surréalisme et alienation mentale», en F. Alquié (dir.) : *Entretiens sur le Surréalisme* (Paris-La Haye : Mouton, 1968), pp. 293-313 y ss.
- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge: «El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud», en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº 75, mayo de 2011, dirección web <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/gonzalo75.pdf>
- FERRICK ROSENBLATT, Kathleen: *René Daumal au-delà de l'horizon* (París : José Corti, 1992).
- FERRIER, Jean-Louis: *Les Primitifs du XXe siècle (art brut et art des malades mentaux)* (Paris: Terrail, 1997).
- FEUERHAHN, Nelly: *Maurice Henry. La révolte, le rêve et le rire* (París: IMEC/Somogy Éditions d'Art, 1997).
- «Le rire du Grand Jeu et l'humour de Maurice Henry», en O. Penot-Lacassagne & E. Rubio (dirs.): *Le Grand Jeu en mouvement*, pp. 261-273.
- FRANCALANCI, Ernesto: *Del ludico. Dopo il sorriso delle avanguardie* (Milán: Mazzotta, 1982).
- FRUTOS, Eugenio: «Prisma» y otros asedios a la vanguardia (Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1990).
- FUENTES FLORIDO, Francisco: *Poesías y poética del Ultraísmo* (Barcelona: Mitre, 1989).
- GALÁN MOREU, Salvador: «Antipoesía e ironía: una introducción», en *Espéculo*, nº 38, año XIII, Marzo-Junio de 2008 (texto completo en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/antipoes.html>).
- GALLEGO ROCA, Miguel: «De las vanguardias a la guerra civil», en LAFARGA, Francisco & PEGENAUTE, Luis (eds.): *Historia de la traducción en España* (Salamanca: Ambos Mundos, 2004).
- GARCÍA, Miguel Ángel: *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea* (Valencia: Pre-Textos, 2001).
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: «Introducción al estudio del surrealismo literario español», en AA.VV.: *El surrealismo*, ed. de Víctor García de la Concha (Madrid: Taurus, 1982), p. 9-27.
- GARCÍA GABALDÓN, Jesús & VALCÁRCEL, Carmen: «La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas», en Javier Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura* (Paris-Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys, 1998), pp. 439-482.

- GARCÍA GALLEGO, Jesús: *Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del 27* (Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1989).
- La recepción del Surrealismo en España (1924-1931). La crítica de las revistas literarias en Castellano y Catalán* (Granada: Antonio Ubago, 1984).
- GEIST, Anthony L.: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* (Barcelona: Guadarrama-Labor, 1980).
- «El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n^{os} 514-515; Madrid, abril-mayo de 1993, pp. 53-64.
- GELADO, Viviana: «Primitivismo y vanguardia: las antologías de “poesía negra” hispanoamericana en las décadas del 30 y del 40», en *Tinkuy: Boletín de investigación y debate*, n^o 13, 2010, pp. 89-104.
- GILBERT-LECOMTE, Roger: *Œuvres complètes*, tomos I-II (París : Gallimard, 1974-1977).
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Yo, inspector de alcantarillas* (Madrid: Turner, 1975).
- GIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis: *El surrealismo en torno al movimiento bretoniano* (Barcelona: Montesinos, 1991).
- GIRAUDY, Danièle (dir.): *Le jeu de Marseille. Autour d'André Breton et des surréalistes à Marseille en 1940-1941* (Paris : Alors Hors Du Temps/Musées de Marseille, 2003).
- GOLDWATER, Robert: *Primitivism in modern art* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986).
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: «Proclama futurista a los españoles», en *Prometeo*, 1910. Recogido por Pablo Corbalán en *Poesía surrealista en España* (Madrid: Ediciones del Centro, 1974).
- GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo: *El Surrealismo: pensamiento del objeto y construcción del mundo* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2004).
- GONSÁLVEZ BLANCO, Elena: «La poesía de César González-Ruano: del ultraísmo a la frustración en busca del yo personal-universal», en *Crítica Hispánica*, Vol. 29, n^o 1-2, 2007, pp. 115-131.
- GONZÁLEZ, Paulino & REYES CANO, Rogelio: *Los papeles perdidos de Isaac del Vando (1890-1963). Documentos inéditos de un apóstol del ultraísmo* (Sevilla: Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 2003).
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio: *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias* (Barcelona: Anthropos, 1989).

- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel & CALVO SERRALLER, Francisco & MARCHÁN FIZ, Simón (ant. y notas): *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945* (Madrid: Turner, 1979).
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús: *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)* (Santiago de Compostela: Laiovento, 2003).
- GRACQ, Julien : *Andre Breton, quelques aspects de l'écrivain* (Paris : Corti, 1970).
—*Préférences* (París: José Corti, 1961).
- GRAULLE, Christophe: *André Breton et l'humour noir : Une révolte supérieure de l'esprit* (París: L'Harmattan, 2000).
- GREEN, Robert W.: *The poetic theory of Pierre Reverdy* (Berkeley: University of California Press, 1967).
- GROSSMAN, Simone: *Julien Gracq et le surréalisme* (París: José Corti, 1980).
- GROUX, Pierre et MAULPIX, Jean-Michel (eds.): *Henri Michaux: Corps et savoir* (Lyon: ENS Éditions, 1998).
- GUIGON, Emmanuel: «L'Objet surréaliste, le jeu et l'humour», en Chénieux-Gendron, J. & Dumas, M.-C. (dirs.): *Jeu surréaliste et humour noir* (Paris : Lachenal & Ritter, 1993).
- GULLÓN, Germán: *Poesía de la vanguardia española (Antología)* (Madrid: Taurus, 1981).
—«Una lectura cultural de la poesía española de vanguardia», en CABO ASEGUINOLAZA, Fernando & GULLÓN, Germán (eds.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*, en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, n° 21, (Ámsterdam: Rodopi, 1998), pp. 205-226.
—«Una invitación a la vanguardia: la poesía de Antonio Espina», en *Ínsula*, n° 529, Madrid, enero de 1991, pp. 21-22.
- GULLÓN, Ricardo: «¿Hubo un surrealismo español?», en AA.VV.: *El surrealismo*, ed. de Víctor García de la Concha (Madrid: Taurus, 1982), pp. 77-89.
- HAHN, Óscar: *Vicente Huidobro o el atentado celeste* (Santiago de Chile: Lom Ediciones, 1995).
- HARRIS, Derek (ed.): *The Spanish Avant-garde* (Manchester: Manchester University Press, 1995).
- HAUSMANN, Raoul: *Correo Dadá. Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro* (Madrid: Antonio Machado, 2011).

- HAVARD, Anne-Marie : «Le Grand Jeu, entre *illusio* et lucidité : Une expérience à la frontière des champs», en *Contextes. Revue de sociologie de la littérature*, n° 9, septembre de 2011 (dirección web <http://contextes.revues.org/4844#ftn53>).
- HERNÁNDEZ, Patricio: «La ética surrealista de Emilio Prados», en *Surrealismo. El ojo soluble. Litoral*, n° 174-176, Málaga, 1987.
- HUELSENBECK, Richard (ed.): *Dada: Eine literarische Dokumentation* (Reinbek / Hamburg: Rowohlt, 1984).
- HUGNET, Georges: *La aventura dada*, con prólogo de Tristan Tzara (Madrid: Júcar, 1973).
- HUIDOBRO, Vicente: *Obra poética*, ed. crítica de Cedomil Goic (coord.) (Madrid: ALLCA XX, 2003).
- Altazor*, seguido de *Temblor de cielo* (Madrid: Cátedra, 1996).
- Vientos contrarios* (Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1926).
- HULAK, Fabienne (dir.): *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste* (Paris: Z'editions, 1992).
- ILIE, Paul: *Los surrealistas españoles* (Madrid: Taurus, 1982).
- (ed.) *Documents of the spanish vanguard* (Chapel Hill: University of North Carolina, 1969).
- JACOB, Max: *Le Cornet à dés* (Paris : Gallimard, 2003).
- Art poétique* (París: Chez Emile-Paul frères, 1922).
- JANOVER, Louis: *Le rêve et le plomb. Le surréalisme de l'utopie à l'avant-garde* (Paris: Jean-Michel Place, 1986).
- La révolution surréaliste* (Paris : Plon, 1995).
- JAUER, Annick: *L'Allemagne d'Aragon* (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2007).
- JUNG, Willi & TELLINI, Gino (ed.): *Palazzeschi europeo: atti del Convegno Internazionale di Studi, Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005* (Firencia: Società Editrice Fiorentina, 2007).
- KOPP, Robert: *Album André Breton* (París: Gallimard, 2008).
- LAGET, Laurie-Anne: «À la croisée des *ismos* : ramonismo et surréalisme, un exemple de métissage culturel ?», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n° 38, 2 (2008), pp. 39-58.
- LAMY, Suzanne : *André Breton, hermétisme et poésie dans Arcane 17* (Montreal, Canadá : Presses de l'Université de Montreal, 1977).

- LANGOWSKI, Gerald J.: *El surrealismo en la ficción hispanoamericana* (Madrid: Gredos, 1982).
- LARGE, Alix: *L'esprit libertaire du surréalisme* (Lyon : Atelier de Création Libertaire, 1999).
- LARREA, Juan: *Poesía y revelación* (Madrid: Fundación Banco Santander, 2009).
—*Orbe* (Barcelona: Seix Barral, 1990).
—*Cartas a Gerardo Diego. 1916-1980* (San Sebastián: Universidad de Deusto, 1986).
—*Del surrealismo al Machupicchu* (México: Joaquín Mortiz, 1967).
—*El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* (1944) [parte inicial], en *Poesía y revelación* (Madrid: Fundación Banco Santander, 2009), pp. 281-299.
—«Presupuesto vital», en *Favorables París Poema*; París, 1926. Recogido por Pablo Corbalán en *Poesía surrealista en España* (Madrid: Ediciones del Centro, 1974).
- LARREA, Juan & BUÑUEL, Luis: *Ilegible, hijo de flauta (Texto con correspondencia, adaptación fílmica y nuevas escenas inéditas)*, ed. de G. Morelli (Sevilla: Renacimiento, 2014).
- LAVOREL, Guy: «Poétique de l'aphorisme et Surréalisme», en AA.VV.: *Dada-Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos* (Cádiz: Serv. Publ. Univ., 1986).
- LE BRUN, Annie: «L'humour noir», en F. Alquié (dir.) : *Entretiens sur le Surréalisme* (Paris-La Haye : Mouton, 1968), pp. 99 *et seq.*
- LEBEL, Robert: *Sur Marcel Duchamp* (Éditions du Centre Pompidou, 1996).
- LÉGOUTIÈRE, Édmond: *Le surréalisme* (Paris: Masson et Cie., 1972).
- LEIRIS, Michel: *La literatura considerada como una tauromaquia* (Barcelona: Tusquets, 1975).
—*Poemas* (Madrid: Visor, 1984).
- LÉONARD-ROQUES, Véronique & VELTAT, Jean-Christophe (eds.): *Les Mythes des avant-gardes*, actas del Coloquio Internacional «Le mythe et les avant-gardes (1890-1940)» (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003).
- LEVINGER, Esther: «Arte vanguardista checo: poesía para los cinco sentidos», en *Hueso Húmero*, nº 41, Lima, octubre de 2002, pp. 3-42.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (coord.): *Voces de vanguardia* (La Coruña: Universidad de La Coruña, 1995).
- LÓPEZ RUBIO, José: *La otra generación del 27* (Madrid: RAE, 1983).

- LLORCA ABAD, Germán: «Las vanguardias y mayo del 68», *Lucidez: Una modernidad sin excesos* (Barcelona: UOC, 2011), pp. 68-81.
- MABILLE, Pierre: *Le miroir du merveilleux*, avec préface d'André Breton (Paris: Minuit, 1962).
- MÂCHE, François-Bernard: «Surréalisme et musique, remarques et gloses», en *Nouvelle Revue Française*, n° 264, Paris, diciembre de 1974, pp. 34-49.
- MAIZELS, John: *L'Art brut : L'art outsider et au-delà* (París: Phaidon, 2003).
- MARCADÉ, Bernard: *Marcel Duchamp. La vida a crédito* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008).
- MARCIAL DE ONÍS, Carlos: *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27* (Madrid: José Purrúa Turanzas, 1974).
- MARCO, Joaquín: «Muerte o resurrección del surrealismo español», en AA.VV.: *El surrealismo*, ed. de Víctor García de la Concha (Madrid: Taurus, 1982), pp. 160-175.
- «Surrealismo y surrealismos en España», en *Surrealismo y literatura en España*, ed. de Jaume Pont (Lleida: Universitat de Lleida, 2001), pp. 33-40.
- MARIA, Luciano de (ant.): *Per conoscere Marinetti e il futurismo* (Milano: Mondadori, 1973).
- Palazzeschi e l'avanguardia* (Milán: Scheiwiler, 1976).
- MARINETTI, Filippo Tommaso: *Manifiestos y textos futuristas* (Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978).
- MARINHO, Maria de Fátima: *O surrealismo em Portugal* (Maia: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987).
- MARTÍN CASAMITJANA, Rosa María: *El humor en la poesía española de vanguardia* (Madrid: Gredos, 1996).
- MARTÍN GIJÓN, Mario: *Una poesía de la presencia. José Herrera Petere en el Surrealismo, la guerra y el destierro* (Valencia: Pre-Textos, 2009).
- MARTÍNEZ COLLADO, Ana: *La complejidad de lo moderno. Ramón y el Arte Nuevo* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997).
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo: *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994).
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa E.: *La gloria y la memoria. El Ultraísmo iberoamericano «suivant les traces» de Rafael Cansinos Assens* (París: Books on Demand [Autoedición], 2012).

- MAS FERRER, Jaime: «Antonio Espina: el poeta romántico de la vanguardia española», en *Ínsula*, nº 529, Madrid, enero de 1991, pp. 23-25.
- MATAMORO, Blas: «Guillaume Apollinaire (1880-1980). Recapitulación de las vanguardias», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-368. Madrid, 1981, pp. 113-114.
- MAURIAC, Claude : *André Breton* (París : Flore, 1949).
- MAYAKOVSKY, Vladimir: *Poesía y revolución* (Barcelona: Península, 1974).
—*Poemas 1913-1916* [Tomo I] y *Poemas 1917-1930* [Tomo II] (Madrid: Visor, 1993).
- MEDINA, Raquel: *Surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950): Ory, Cirlot, Labordeta y Cela* (Madrid: Visor, 1997).
- MÉNDEZ CASTIGLIONI, Rubén Daniel: *Aldo Pellegrini, surrealista argentino*, Tesis Doctoral (Porto Alegre: Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, enero de 2000).
- MINGELGRÜN, Albert: *Essai sur l'évolution esthétique de Paul Éluard (Peinture et langage)* (Lausanne : L'Âge d'Homme, 1977).
- MINGUET BATLLORI, Joan Maria: *El manifiesto amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004).
- MOLINA BAREA, María del Carmen: «Buster Keaton y el Surrealismo en la Residencia de Estudiantes. Razones de una confluencia», en *Archivo Español de Arte*, año LXXXVI, nº 341, enero-marzo de 2012, pp. 29-48.
- MONEGAL, Antonio: *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas* (Madrid: Tecnos, 1998).
—*Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto* (Barcelona: Anthropos, 1993).
- MONTFRANS, Manet von: *Georges Perec : la contrainte du réel* (Amsterdam / Atlanta : Rodopi, 1999).
- MORELLI, Gabriele (ed.): *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot* (Milano: Jaca, 1988). Puede consultarse la traducción española: *Treinta años de vanguardia española* (Sevilla: El Carro de Nieve, 1991).
—(ed.) *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia* (Valencia: Pre-Textos, 2000).
—«Introducción» a Juan Larrea: *Poesía y revelación* (Madrid: Fundación Banco Santander, 2009), pp. XIII-LXIV.

- «La poesía surrealista», en Javier Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura* (Paris-Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys, 1998), pp. 181-208.
- MORRIS, Cyril Brian: *El Surrealismo y España: 1920-1936* (Madrid: Espasa, 2000).
- El manifiesto surrealista escrito en Tenerife* (La Laguna. Sta. Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1983).
- MOTHERWELL, Robert: *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (London: Belknap Press of Harvard University, 1989).
- MUÑOZ ARCONADA, César: «El superrealismo musical», *Alfar*, n° 47. La Coruña, febrero de 1925, pp. 22-28 [edición facsímil a cargo de César Antonio Molina (La Coruña: Nos, 1983)].
- MURAT, Michel & DUMAS, Marie-Claire (eds.): *André Breton* (París: L'Herne, 1998).
- MURAT, Michel: «André Breton: La part du jeu», en Chénieux-Gendron, J. & Dumas, M.-C. (dirs.): *Jeu surréaliste et humour noir* (Paris : Lachenal & Ritter, 1993).
- NADEAU, Maurice: *Historia del Surrealismo* (Valencia: Ahimsa, 2001).
- NAVAS OCAÑA, María Isabel: *Las vanguardias poéticas en España (1940-1950)* (Granada: Univ. de Granada, 1995).
- Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta: el grupo de Escorial y la «Juventud Creadora»* (Almería: Univ. de Almería, 1995).
- La «quinta del 42» y las vanguardias: las revistas Corcel y Proel* (Granada: Univ. de Granada, 1996).
- España y las vanguardias* (Almería: Univ. de Almería, 1997).
- NAVILLE, Pierre: *Le Temps du surréel*, T. I (Paris: Galilée, 1977).
- NEIRA, Julio: «Notas sobre la introducción del surrealismo en España», en *Boletín de la Real Academia Española*, LXIII, n° 228. Madrid, enero-abril de 1983, pp. 118-122.
- NEGHME ECHEVERRÍA, Lidia: «Análisis comparado de Imagen de Gerardo Diego y de Poemas árticos de Vicente Huidobro», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 41, Santiago de Chile, abril 1993, pp. 99-112.
- NEUHUYS, Paul: *On a beau dire (Anthologie)* (Bruxelles: Éditions Labor, 1984).
- Mémoires à Dada* (Bruselas: Le Cri, 1996).
- NEWBERRY, Wilma: «Cubism and pre-pirandellianism in Gómez de la Serna», en *Comparative Literature*, n° 21, Eugene (Oregon), 1969, pp. 47-62.
- NICOLÁS, César: *Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27*, Tesis Doctoral, 3 Vols. (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1983).

- «Lo fantástico *nuevo* en Ramón Gómez de la Serna», en *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1984, pp. 281-297.
- «Paradojas del paseante», en H. Wentzlaff-Eggebert: *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert Verlag, 1999), pp. 355-386.
- NOGUEZ, Dominique: *Lenin Dadá* (Barcelona: Península, 2009).
- NOUDELMANN, François: *Avant-gardes et modernité* (Paris : Hachette, 2000).
- OGARKOVA, Tetyana: *Une autre avant-garde. La métaphysique, le retour à la tradition et la recherche religieuse dans l'œuvre de René Daumal et de Daniil Harms* (Berna [Suiza] : Peter Lang, 2010).
- ONÍS, Carlo Marcial de: *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27* (Madrid: J. Porrúa Turanza, 1974).
- ORTEGA, Norma Angélica: *Vicente Huidobro: Altazor y las vanguardias* (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000).
- OSORIO T., Nelson (ed.): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1988).
- OSUNA, Rafael: *Revistas de la vanguardia española* (Sevilla: Renacimiento, 2005).
- OTEO SANS, Ramón: *Cansinos-Assens: entre el Modernismo y la Vanguardia* (Alicante: Aguaclara, 1996).
- OTTINGER, Didier: *Le surréalisme et la mythologie moderne. Les voies du labyrinthe d'Ariane à Fantômas* (Paris : Gallimard, 2002).
- PADURA FUENTES, Leonardo: «Carpentier y el surrealismo: de París a Puerto Príncipe», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 649-650, Julio-Agosto de 2004, pp. 35-42.
- PALAZZESCHI, Aldo: «Il controdolore» (1913), en Luciano De María (antólogo): *Per conoscere Marinetti e il futurismo* (Milano: Mondadori, 1973), p. 128-138.
- Due imperi... mancati* (Milán: Mondadori, 2000).
- PANIAGUA, Domingo: *Revistas culturales contemporáneas II: el ultraísmo en España* (Madrid: Punta Europa, 1970).
- PARIENTE, Ángel: *Diccionario temático del surrealismo* (Madrid: Alianza, 1996).
- Antología de la poesía surrealista en lengua española* (Madrid: Júcar, 1985).
- «La poesía surrealista en lengua española», en H. Wentzlaff-Eggebert: *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert Verlag, 1999), pp. 463-476.

- PAZ, Octavio: «El surrealismo», en AA.VV.: *El surrealismo*, ed. de Víctor García de la Concha (Madrid: Taurus, 1982), p. 36-46.
- La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)* (Madrid: Fundamentos, 1980).
- Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (México D.F.: El Colegio Nacional / Ediciones Era, 2008).
- PELLEGRINI, Aldo: «La acción subversiva de la poesía», en *La valija de fuego (poesía completa)* (Buenos Aires: Argonauta, 2001).
- «La poesía y los imbéciles», en *Poesía=Poesía*, nº 9, Buenos Aires, agosto de 1961.
- (ed.) *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (Barcelona: Argonauta, 1981).
- PENOT-LACASSAGNE, Olivier & RUBIO, Emmanuel (dirs.): *Le Grand Jeu en mouvement* (Lausanne: L'Age d'Homme, 2007).
- PÉRET, Benjamin: *El gran juego* (Madrid: Visor, 1980).
- Œuvres complètes* (París: José Corti, 1992).
- PÉREZ BAZO, Javier (coord.): *La vanguardia en España: arte y literatura* (Paris-Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys, 1998).
- «La protohistoria vanguardista de la promoción poética del veintisiete», en *Analecta malacitana*, Vol. 18, nº 1, Universidad de Málaga, 1995, pp. 41-74.
- «El Ultraísmo», en Javier Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura* (Paris-Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys, 1998), pp. 101-159.
- PÉREZ CORRALES, Miguel: *Caleidoscopio surrealista. Una visión del surrealismo internacional (1919-2022)* (Tenerife: El Cangrejo Pistolero, 2001).
- PÉREZ MINIK, Domingo: *Facción Española Surrealista de Tenerife* (Barcelona: Tusquets, 1975).
- PÉREZ SEGURA, Javier: *Arte moderno, Vanguardia y Estado: La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)* (Madrid: C.S.I.C., 2003).
- PERSONNEAUX CONESA, Lucie: «El surrealismo en España: espejismos y escamoteo», en A. David Kossoff (coord.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1983), tomo II (Madrid: Istmo, 1986), pp. 447-454.
- PICABIA, Francis: «Manifiesto caníbal Dadá en la oscuridad» (1920), en en Xesús González Gómez: *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)* (Santiago de Compostela: Laiovento, 2003).
- PICHETTE, Henri: *Apoèmes* (Paris: Granit, 1979).

- PIERRE, José: *André Breton et la peinture* (Lausana: L'Age d'Homme, 1987).
- Le Futurisme et le Dadaïsme* (Lausanne : Rencontre, 1966).
- L'univers surréaliste* (París : Somogy, 1983).
- (ed.): *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, vol. I, 1922-1939 (París : Losfeld, 1980) ; vol. II, 1940-1968 (París : Losfeld, 1982).
- PLOUVIER, Paule: «Breton, Jung et le hasard objectif», en *Europe*, n^{os} 475-476, noviembre-diciembre de 1968, París, pp. 103-108.
- POGGIOLI, Renato: *Teoría del arte de vanguardia* (Madrid: Revista de Occidente, 1964).
- POLIZZOTTI, Mark: *La vida de André Breton. Revolución de la mente* (Madrid: Turner / México, D.F., etc: Fondo de Cultura Económica, 2009).
- POWRIE, Phil: *René Daumal. Etude d'une obsession* (Genève : Droz, 1990).
- PUCHNER, Martin : *Poetry of the revolution. Marx, manifestos, and the avant-gardes* (Princeton : Princeton University Press, 2006).
- PUELLES ROMERO, Luis: *El desorden necesario. La filosofía del objeto surrealista* (Madrid: Cendeac, 2005).
- QUIROGA, José: «El entierro de la poesía: Huidobro, Nietzsche y *Altazor*», en *Modern Language Notes*, n^o 107, marzo de 1992, pp. 342-362.
- RAFFA, Piero: *Vanguardismo y realismo* (Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968).
- RANDOM, Michel : *Le Grand Jeu. Les enfants de Rimbaud le Voyant* (Paris : Le Grand Souffle, 2003).
- RAYMOND, Marcel: *De Baudelaire al surrealismo* (México, D.F., etc.: Fondo de Cultura Económica, 1983).
- REVERDY, Pierre: *Le Gant de crin* (Paris: Flammarion, 1968).
- Escritos para una poética* (Caracas: Monte Ávila, 1977).
- REISZ DE RIVAROLA, Susana: «Dialogismo y polifonía anárquica en *Trilce* de César Vallejo», en Antonio VILANOVA (coord.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, Vol. IV (Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992), pp. 919-928.
- REYNAUD PALIGOT, Carole: *Parcours politique des surréalistes, 1919-1969* (Paris: CNRS, 1995).
- RHODES, Colin: *Primitivism and modern art* (London: Thames and Hudson, 1994).
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges: *Déjà jadis. Ou du mouvement Dada à l'espace abstrait* (Paris: Union Générale d'Éditions - Julliard, 1973).

- RICHTER, Hans: *Dada: Art and Anti-Art* (London: Thames and Hudson, 1965).
- RIFFATERRE, Michael: «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», en *Langue Française*, n° 3, París, septembre de 1969, pp. 46-60.
- ROBEL, Léon (ed.): *Manifestes futuristes russes* (París: Les Éditeurs Français Réunis, 1972).
- ROBERT, Bernard-Paul: *Le surréalisme désocculté : Manifeste du Surréalisme, 1924* (Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1975).
- ROBLES, Mireya: «La disputa sobre la paternidad del Creacionismo», en *Thesaurus*, Tomo XXVI, n° 1, Bogotá, 1971, pp. 95-103.
- RODRÍGUEZ PAGÁN, Juan Antonio: *Así que pasen 5 años: Una propuesta surrealista de Lorca* (San Juan, Puerto Rico: Isla Negra, 2003).
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (intr. y recop.): *Dadá: Documentos* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977).
- ROGER, Juan: *El surrealismo francés* (Madrid: Escelicer, 1956).
- ROUDINESCO, Elisabeth: «El surrealismo al servicio del psicoanálisis», *La batalla de cien años (2). Historia del Psicoanálisis en Francia (2) (1925-1985)* (Madrid: Fundamentos, 1993), pp. 19-47.
- RUBIO, Emmanuel: «Hegel, l'amour et *Le paysan de Paris*», en AA.VV : *L'Atelier d'un écrivain : le XIX^e siècle d'Aragon* (Lyon : Presses Universitaires de Provence, 2003), pp. 55-69.
- «Présences de Schelling dans *Le Paysan de Paris*», en *Recherches Croisées Louis Aragon / Elsa Triolet*, n° 8, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon, 2002, pp. 189-210.
- RUIZ-FUNES FERNÁNDEZ, Manuel. «*Carmen y Lola*, las revistas de Gerardo Diego», en *Monteagudo*, n° 7, 2002, pp. 87-100.
- RUSSO, Adélaïne: «Du papillon au pamphlet», en Chénieux-Gendron, J. & Dumas, M.-C. (dirs.) : *Jeu surréaliste et humour noir* (Paris : Lachenal & Ritter, 1993).
- SABOT, Philippe: «Primitivisme et surréalisme : une « synthèse » impossible ?», en *Methodos*, 3, 2003, pp. 113-136.
- Pratiques d'écriture. Pratiques de pensée (Figures du sujet chez Breton/Éluard, Bataille et Leiris* (Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2001).
- SALA, Carlo: *Max Ernst et la démarche onirique* (Paris: Klincksieck, 1970).

- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: «El cine y su imaginario en la vanguardia española», en Javier Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura* (Paris-Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys, 1998), pp. 399-411.
- SÁNCHEZ MILLÁN, Alberto: «La vanguardia cinematográfica en el Cine-Club Español y *La Gaceta Literaria*: nota informativa», en *Actas del III Congreso de la A. E. H. C.*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991, pp. 353-361 [disponible en la dirección web http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vanguardia-cinematografica-en-el-cineclub-espanol-y-la-gaceta-literaria-nota-informativa--0/html/ff903890-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_].
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: «La literatura de Vanguardia en Canarias (1920-1939)», en Javier Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura* (Paris-Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys, 1998), pp. 305-328.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: «Extrañamiento e identidad de “su majestad el yo” al “éxtasis de los objetos”», en AA.VV.: *El surrealismo*, ed. de Víctor García de la Concha (Madrid: Taurus, 1982), p. 50-73.
- «La cultura española de vanguardia», en T. ALBALADEJO & F. J. BLASCO & R. DE LA FUENTE (coords.): *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos* (2) (Madrid: Júcar, 1992), pp. 13-29. Puede también encontrarse en H. Wentzlaff-Eggebert: *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert Verlag, 1999), pp. 341-354.
- SANGUINETI, Edoardo: *Vanguardia, ideología y lenguaje* (Caracas: Monte Ávila, 1965).
- SANTAMARÍA DE MINGO, Vicent: «La actividad poética de Salvador Dalí en relación con la controversia del automatismo surrealista», en *Scriptura*, nº 18, monográfico a Salvador Dalí, Universitat de Lleida, 2005, pp. 87-100.
- SANTOS TORROELLA, Rafael: «*Los putrefactos*» de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser* (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1995).
- SARMIENTO, José Antonio: *La otra escritura. La poesía experimental española* (Cuenca: Univ. Castilla la Mancha, 1990).
- SCHOPF, Federico: *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile* (Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2000).
- SCHUSTER, Jean: *Archives 57/68: Batailles pour le surréalisme* (París : Losfeld, 1969).
- SCHWARTZ, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (México D.F.: F. C. E., 2002).

- SCOPELLITI, Paolo: *L'influence du Surréalisme sur la Psychanalyse* (Paris: L'Âge d'Homme, 2002).
- SEBRELI, Juan José: *Las aventuras de la vanguardia* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002).
- SELVA, Enrique: *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo* (Valencia: Pre-Textos, 2000).
- SHATTUCK, Roger: *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la primera guerra mundial* (Madrid: Visor, 1991).
- SHEPPARD, Richard: «Dada and Mysticism: Influences and Affinities», en Stephen C. Foster & Rudolf E. Kuenzli (eds.): *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt* (Wisconsin: Coda Press, 1979), pp. 99-113.
- SIGODA, Pascal (ed.): *René Daumal* (L'Âge d'Homme, 197).
- SORIA OLMEDO, Andrés: *Vanguardismo y crítica literaria en España* (Madrid: Istmo, 1988).
- (ed. y ant.) *Las vanguardias y la generación del 27* (Madrid: Visor, 2007).
- STERGIOPOULOU, Eleni Ap.: *Aproximación al surrealismo* (Madrid: Ediciones del Orto, 2006).
- STOREY, Eileen: *A study of the image in the poetry of Pierre Reverdy*, Tesis doctoral (Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1969).
- SUBIRATS, Eduardo: *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna* (Madrid: Ediciones Libertarias, 1985).
- TAMBURRI, Anthony Julian: *Of "Saltimbanchi" and "Incendiari". Aldo Palazzeschi and avant-gardism in Italy* (Rutherford, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1990).
- «'Il contraddolore, manifesto futurista': Palazzeschi's *sui generis* Futurism», en *Gradiva. International Journal of Italian Poetry*, nº 3, Stony Brook (New York) / Florencia, 1986, pp. 9-31.
- TEIGE, Karel: «Poetismo» (1924), en Xesús González Gómez: *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)* (Santiago de Compostela: Laiovento, 2003).
- «Manifiesto del Poetismo» (1929), en Xesús González Gómez: *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)* (Santiago de Compostela: Laiovento, 2003).
- TENÍAS, Javier (ed.): *Antología de poetas futuristas rusos* (Zaragoza: El Último Parnaso, 1997).
- THIVOLET, Marc (ed.): *Le Grand Jeu. Textes* (París : L'Herne, 1968).

- TIVOLET, Marc: *La Crise du Grand Jeu. Entre présence et expérience* (La Bégude-de-Mazenc, Francia: Arma Artis, 2006).
- TLATLI, Soraya: *La folie lyrique. Essai sur le surréalisme et la psychiatrie* (Paris/Budapest/Torino: Harmattan, 2004).
- TORRE, Guillermo de: *Qué es el surrealismo* (Buenos Aires: Columba, 1955).
 —(intr. y selec.) *Guillaume Apollinaire* (Buenos Aires: Poseidón, 1946).
 —*La aventura estética de nuestra edad* (Barcelona: Seix Barral, 1962).
 —*Tres conceptos de la literatura hispanoamericana* (Buenos Aires: Losada, 1963).
 —*Hélices* (Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2000).
 —*Literaturas europeas de vanguardia* (Sevilla: Renacimiento, 2001).
 —*Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid: Visor, 2001).
 —«La imagen y la metáfora en la novísima lírica», *Alfar*, n° 45, La Coruña, diciembre de 1924, pp. 20-26.
 —«Ultra-manifiestos», en *Cosmópolis*, 1921. Recogido por Pablo Corbalán en *Poesía surrealista en España* (Madrid: Ediciones del Centro, 1974).
 —«Neodadaísmo y Superrealismo», en *Plural*, n° 1, enero de 1925, pp. 3-7. Puede también verse en la edición facsímil de *Proa*, año 2, n° 6, publicada por esta misma revista en su capítulo 159, *La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
 —«Picasso y Ramón: Paralelismos y divergencias», *Hispania*, Vol. XLV, n° 4, diciembre de 1962, pp. 597-611.
- TRAPIELLO, Andrés: «El noveno poeta español (sobre Francisco Vighi, ultraísta y lirórofo)», en *Turia: Revista cultural*, n° 34, 1995, pp. 30-42. Aparece también como Prólogo a su edición de la poesía de Francisco Vighi: *Nuevos versos viejos* (Granada: Comares, 2008).
- TZARA, Tristan: *Œuvres complètes: Tomo I-V* (Paris: Flammarion, 1975-1982).
 —*Siete manifiestos Dadá* (Barcelona: Tusquets, 1972).
 —«Conferencia sobre Dadá», en Xesús González Gómez: *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)* (Santiago de Compostela: Laiovento, 2003).
 —«Prólogo» a HUGNET, Georges: *La aventura dada* (Madrid: Júcar, 1973).
- UMBRAL, Francisco: *Ramón y las vanguardias* (Madrid: Espasa-Calpe, 1978).
- UNDURRAGA, Antonio de: «Teoría del Creacionismo», en Vicente Huidobro: *Poesía y prosa. Antología* (Madrid: Aguilar, 1957), pp. 19-186.

- URGNANI, Elena: *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo* (Ravenna: Longo, 1991).
- URRUTIA, Jorge: *El novecentismo y la innovación vanguardista*, en *Cuadernos de Estudio*, n° 23 (Madrid: Cincel, 1980), p. 49.
- VALCÁRCEL, Carmen: «Ensayo de bibliografía sobre la vanguardia en España», en Javier Pérez Bazo (coord.): *La vanguardia en España: arte y literatura* (Toulouse-París: Cric&Ophrys, 1998), pp. 483-526.
- VALLEJO, César: «Autopsia del superrealismo», en *Nosotros*; Lima, 1930. Recogido por Pablo Corbalán en *Poesía surrealista en España* (Madrid: Ediciones del Centro, 1974).
- VERDONE, Mario: *Qué es verdaderamente el Futurismo* (Madrid: Doncel, 1971).
- VIDELA, Gloria: *El ultraísmo* (Madrid: Gredos, 1963).
- «Huidobro en España», en *Revista Iberoamericana*, Vol. XLV, n° 106-107, University of Pittsburgh, Enero-Junio de 1979, pp. 37-48.
- VIELWAHR, André: *Sous le signe des contradictions: André Breton de 1913 à 1924* (Paris: Nizet, 1949).
- S'affranchir des contradictions: André Breton de 1925 à 1930* (París: L'Harmattan, 1998).
- WAHL, Jean: «Le surreel», en F. Alquié (dir.): *Entretiens sur le Surréalisme* (Paris-La Haye : Mouton, 1968), pp. 198-210.
- WALDBERG, Patrick: *Los iniciadores del Surrealismo* (México - Buenos Aires: Hermes, 1969).
- Dadá: la función del rechazo; el Surrealismo: la búsqueda del punto supremo* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005).
- Max Ernst* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1958).
- WANGERMÉE, Robert: *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle* (Liège : Mardaga, 1995).
- WEISGERBER, Jean (dir.): *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle* [Vols. I (*Histoire*)-II (*Théorie*)] (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin's Publishing, 1986).
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald: *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert Verlag, 1999).
- YURKIÉVICH, Saúl: *Modernidad de Apollinaire* (Buenos Aires: Losada, 1968).
- ZAYA, Antonio: «La fragmentación de las vanguardias», en *Los Cuadernos del Norte*, n° 9, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1981, pp. 24-38.

—«La fragmentación de las vanguardias II», en *Los Cuadernos del Norte*, nº 11, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1982, pp. 44-51.

ZOLLA, Elémire: «Il surrealismo e la liquidazione della simbologia», en AA.VV.: *Surrealismo e Simbolismo* (Roma: Cedam, 1965), pp. 19-42.

g) Revistas

ALCANCE. Revista de poesía, nº 9 (íntegramente dedicado a C. E. de Ory), León, otoño de 1981.

ANTHROPOS: Revista de documentación científica de la cultura, nº 97, Barcelona, junio de 1989.

CARMEN, revista chica de poesía española y LOLA, amiga y suplemento de Carmen [edición facsímil] (Madrid: Turner, 1977).

DEUCALIÓN, Ciudad Real, 1951-1953 (ed. facs., junio 1986).

DOÑA ENDRINA, Guadalajara 1951-1955 (ed. facs., Ciudad Real: Archeles / Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 1999).

EL PÁJARO DE PAJA (ed. facs.), Madrid 1950-1956 (Ciudad Real: Archeles / Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1998).

ÍNSULA (Revista de Letras y Ciencias Humanas), nº 789, (número dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *La ínsula de Ory*), Madrid, septiembre de 2012.

LA CERBATANA, nº único, Madrid, 1945.

LA RÉVOLUTION SURREALISTE (collection complete), con prefacio de Georges Sebbag (Paris: Jean-Michel Place, 1975).

LA RUE, número especial titulado «Révolte sur mesure», Marsella, 30 de junio de 1952, versión digitalizada en la dirección web <http://melusine.univ-paris3.fr/Images/La%20Rue.pdf>

LE GRAND JEU. Collection complète (1928-1932), edición facsímil (Paris : Jean-Michel Place, 1977).

LITORAL. REVISTA DE LA POESÍA Y EL PENSAMIENTO, nºs 174-175-176, dedicados al *Surrealismo: El ojo soluble*, Torremolinos-Málaga, 1987.

LITTÉRATURE, edición facsímil (París : Éditions Jean-Michel Place, 1978).

MAGAZINE LITTÉRAIRE, nº 388 (dossier dedicado a «La Pataphysique»), junio de 2000.

POSTISMO, nº único, Madrid, 1945 (ed. facs., *Poesía*, nº 2. Madrid, agosto-septiembre de 1978).

REVISTATLÁNTICA (ejemplar dedicado a Carlos Edmundo de Ory: *Documentos Carlos Edmundo de Ory*), nº 27, 2004.

SALAMANDRA, nº 15/16, Madrid, Grupo Surrealista de Madrid, 2005-2006.

SCRIPTURA, nº 15 (dedicado al tema *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*), Universitat de Lleida, 1999.

TRECE DE NIEVE, nº 2 dedicado a Eduardo Chicharro, Madrid, invierno de 1971-1972.

ULTRA. POESÍA. CRÍTICA. ARTE/ REVISTA INTERNACIONAL DE VANGUARDIA, números 1-24 (27/01/1921 – 15/03/1922); edición facsímil de José María Barrera y José Antonio Sarmiento, Madrid, Visor, 1993.

h) Bibliografía general adicional

- AA.VV.: *Du cirque au théâtre* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1983).
- AA.VV.: *Poesía goliárdica* (Barcelona: El Acantilado, 2003).
- AA.VV.: *Aproximación al pensamiento de Fourier* (Madrid: Miguel Castellote, 1973).
- AA.VV.: *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (México D.F.: Siglo Veintiuno, 1971).
- AA.VV.: *Exilio. Catálogo de la Exposición* (Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2002).
- AA.VV.: *Miscelánea de estudios dedicados a Fernando Ortiz por sus discípulos, colegas y amigos, con ocasión de cumplirse sesenta años de la publicación de su primer impreso en Menorca en 1895*, Volumen 2 (La Habana: Sociedad Económica de Amigos del País, 1956).
- AA.VV.: *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, Vol. 3 (Madrid: M. Rivadeneyra, 1888).
- AA.VV.: *Historia de la literatura española*, Vol. III, Siglos XVIII, XIX y XX (León: Everest, 2005).
- AA.VV.: *Historia de la Literatura. Volumen sexto: El mundo moderno (1914 hasta nuestros días)* (Madrid: Akal, 2004).
- AA.VV.: *Moines et religieux au Moyen Age*, présenté par Jacques Berlioz (Paris: Seuil, 1994).
- AA.VV.: *El ensayo como género literario* (Murcia: Editum, 2005).
- AA.VV.: *Giner visto por Galdós, Unamuno, A. Machado, J. Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, etc.* (México, DF: Instituto Luis Vives, Colegio Español de México, 1969).
- ABRIL, Gonzalo: *Presunciones* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1988).
- ADDISON, Joseph: *The Works of Joseph Addison*, vol. I (New York: Harper & Brothers, 1837).
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de: *Teoría de la literatura* (Madrid: Gredos, 1972).
- ALARCOS LLORACH, Emilio: «Fonología expresiva y poesía» (1950), en *Ensayos y estudios literarios* (Madrid: Júcar, 1976), pp. 219-236.
- ALBIAC, Gabriel: *Caja de muñecas* (Barcelona: Destino, 1995).
- ALEXANDER, Tom: «Sinéctica: la invención por el método de la locura»; en W. J. J. Gordon: «Sinéctica: historia, evolución y métodos», en Gary A. Davis y Joseph A.

- Scott (compiladores): *Estrategias para la creatividad* (Buenos Aires: Paidós, 1980).
- ALIGHIERI, Dante: *La divina comedia*, Vols. 1-2 (Madrid: Club Internacional del Libro, 1993).
- ALLAIS, Alphonse : *Rimes riches à l'œil ou Question d'oreille, en Par les bois du Djinn, parle et bois du gin (poésies complètes)* (Paris : Gallimard, 2005).
- ALTHUSSER, Louis & AZPITARTE ALMAGRO, Juan M.: *Para una crítica del fetichismo literario* (Madrid: Akal, 1975).
- ALTHUSSER, Louis: *La revolución teórica de Marx* (México: Siglo XXI, 1987).
- ANDRADE, Pilar & GIMBER, Arno & GOICOECHEA, María (eds.): *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI* (Bern: Peter Lang, 2010).
- ANÓNIMO: *Bhagavad Gita (o el canto del bienaventurado)* (Madrid: Edaf, 2009).
- AQUINO, Santo Tomás de: *Suma teológica*, Tomo I (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964).
- APULEYO: *El asno de oro* (Madrid: Cátedra, 2000).
- ARAGÓN VILLENA, Enrique de: *Tratado de Astrología (atribuido a Enrique de Villena)* (Barcelona: Humanitas, 1983).
- ARIAS Y ARIAS, Ricardo: *La poesía de los goliardos* (Madrid: Gredos, 1970).
- ARISTÓFANES: *Las nubes*, seguido de *Ranas* y *Pluto* (Madrid: Cátedra, 2004).
- ARNHEIM, Rudolf: *Entropy and art. An essay on disorder and order* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1974).
- AUTOR WISCHER, Erika (dir.): *Historia de la literatura. El mundo moderno: 1914 hasta nuestros días*, Vol. VI (Madrid: Akal, 2004).
- BACHELARD, Gaston: *El aire y los sueños* (México D.F., etc.: Fondo de Cultura Económica, 1985).
- La poética del espacio* (México D.F., etc.: Fondo de Cultura Económica, 2000).
- Psicoanálisis del fuego* (Madrid: Alianza, 1975).
- La poética de la ensoñación* (México D.F., etc.: Fondo de Cultura Económica, 1997).
- La tierra y los ensueños de la voluntad* (México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1996).
- La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad* (México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2006).
- Le nouvel esprit scientifique* (París: Presses Universitaires de France, 1995).

- BAIN, Alexander: *Les émotions et la volonté. Traité de psychologie II* (Paris : L'Harmattan, 2006).
- BALDENSBERGER, Fernand: *Études d'Histoire Littéraire (Première série)* (Paris: Librairie Hachette et C^{ie}., 1907).
- BALINT, Michael: *La falta básica. Aspectos terapéuticos de la regresión* (Barcelona: Paidós, 2005).
- BANDET, Jean-Louis: *Histoire de la littérature allemande* (Paris : Presses Universitaires de France, 1997).
- BARCELÓ, Joaquín (ed.): *Persuasión, Retórica y Filosofía* (Universidad de Chile, 1992).
- BARCLAY, William: *Palabras griegas del Nuevo Testamento: su uso y significado* (El Paso, Texas: Casa Bautista de Publicaciones, 1977).
- BARRAL, Carlos: *Los años sin excusa* (Barcelona: Barral Editores, 1978).
- BARRERO PÉREZ, Óscar: *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)* (Madrid: Istmo, 1992).
- BARRIO, José María: «El “clinamen” epicúreo», en *Revista de Filosofía*, Vol. 20, Madrid, C.S.I.C., 1961, pp. 319-336.
- BARROSO VIII, Juan: *Realismo mágico y lo real maravilloso en «El reino de este mundo» y «El siglo de las luces»* (Zaragoza: Ediciones Universal, 1977).
- BARTHES, Roland: *Oeuvres complètes*, Vol. I (Paris: Seuil, 2002).
- Crítica y verdad* (Buenos Aires-México D.F.-Madrid: Siglo Veintiuno, 1972).
- BARTRA, Roger: *El duelo de los ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno* (Valencia: Pre-Textos, 2004).
- El siglo de oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma* (México: Universidad Iberoamericana, 1998).
- «Melancolía y ciencia en el Siglo de Oro», en *Ciencias*, nº 55-56; México, Universidad Autónoma de México, julio-diciembre de 1999, pp. 4-12.
- El salvaje artificial* (México D.F.: UNAM / Era, 1997).
- BASTERRA, Ramón de: *Virulo, mediodía* (Madrid: Los Libros de Fausto, 1982).
- BAUDET, Henri: *Paradise on Earth. Some Thoughts on European Images of Non-European Man* (New Haven, London: Yale University Press, 1965).
- BAUMAN, Zygmunt: *La posmodernidad y sus descontentos* (Madrid: Akal, 2009).
- BAUZÁ, Hugo Francisco: *El imaginario clásico: Edad de Oro, Utopía y Arcadia* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993).

- Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo* (Buenos Aires: Biblos, 1997).
- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de: *Œuvres complètes de Beaumarchais*, vol. 1 (Paris : Furne, 1826).
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis & RODRÍGUEZ GARCÍA, José Luis (coords.): *Simbolismo y hermetismo: aproximación a la modernidad estética* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2007).
- BENJAMIN, Walter: *Iluminaciones II* (Madrid: Taurus, 1998).
- BENOIST, Luc: *El esoterismo* (Buenos Aires: Nova, 1965).
- BENVENISTE, Émile: «Le jeu comme structure», *Deucalion*, n° 2, 1947, pp. 161-167.
- Problemas de lingüística general*, vols. I-II (México D.F.: Siglo XXI, 2004).
- BERGAMÍN, José: *Aforismos de la cabeza parlante* (Madrid: Turnos, 1983).
- El pensamiento de un esqueleto. Antología periodística*, Tomos I-III, publicado por la revista *Litoral*, n^{os} 142-144, 145-147 y 148-150, respectivamente, Málaga, 1984 (selec. y comentarios de Gonzalo Peñalva Candela).
- La decadencia del analfabetismo / La importancia del demonio* (Madrid: Siruela, 2000).
- BERGER, Peter: *Rumor de ángeles* (Barcelona: Herder, 1975).
- BERMAN, Art: *Preface to Modernism* (Urbana: University of Illinois Press, 1994).
- BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* (México, D.F.: Siglo XXI, 1992).
- BERNIER, Marc André (dir.): *Parallèle des anciens et des modernes: Rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières* (Lévis [Québec]: Les Presses de l'Université Laval, 2006).
- BERNSTEIN, Susan: *Virtuosity of the nineteenth century. Performing music and language in Heine, Liszt, and Baudelaire* (Stanford: Stanford University Press, 1998).
- BERRANGER, Marie-Paule: *Les genres mineurs dans la poésie moderne* (Paris: Presses Universitaires de France, 2004).
- BETANCUR GARCÍA, Cecilia : *Metáfora y «ver como». La creación de sentido de la metáfora* (Manizales, Colombia: Editorial Universidad de Caldas, 2006).
- BISZTRAY, George: *Marxist models of literary realism* (New York: Columbia University Press, 1978).
- BLACK, Bob: *La abolición del trabajo* (Logroño: Pepitas de Calabaza, 2013).
- BLANCH, Antonio: *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa* (Madrid: Gredos, 1976).

- BLANCHOT, Maurice: *El último hombre* (Madrid: Arena, 2001).
- La sentencia de muerte* (Valencia: Pre-Textos, 2002).
- Thomas El oscuro* (Valencia: Pre-Textos, 2002).
- La amistad* (Madrid: Trotta, 2007).
- El espacio literario* (Barcelona: Paidós, 1992).
- BLANCO AGUINAGA, Carlos & RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio & ZAVALA, Iris M.: *Historia social de la literatura española*, Vol. I (Madrid: Castalia, 1982).
- Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. II (Madrid: Akal, 2000).
- BLOOM, Harold: *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía* (Madrid: Trotta, 2009).
- BLUMENBERG, Hans: *El mito y el concepto de realidad* (Barcelona: Herder, 2004).
- La risa de la muchacha tracia. Una protohistoria de la teoría* (Valencia: Pre-Textos, 2000).
- BOHM, David: *Causalidad y azar en la física moderna* (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959).
- BOLAÑOS, María: *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996).
- BONILLA, Juan: *Prohibido entrar sin pantalones* (Barcelona: Seix Barral, 2013).
- BONNAFÉ, Lucien: *Désaliéner ? : folie(s) et société(s)* (Toulouse : Université de Toulouse-Le Mirail, 1991).
- BORDELOIS, Ivonne: *Etimología de las pasiones* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006).
- BOSSERT, Adolphe: *Histoire de la littérature allemande* (Paris: Hachette, 1921).
- BOURGEOIS, René: *Lexique de culture et civilisation allemandes* (Paris: Dalloz, 1988).
- BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, vols. I-II (Madrid: Gredos, 1970).
- El irracionalismo poético. El símbolo* (Madrid: Gredos, 1977).
- BOYANCÉ, Pierre: *Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Études d'histoire et de psychologie religieuse* (París: E. de Boccard, 1972).
- BRECHT, Bertolt: *El compromiso en literatura y arte* (Barcelona: Península, 1973).
- BRANN, Noel L.: *The debate over the origin of genius during the Italian Renaissance* (Leiden/Boston/Köln: Brill, 2001).
- BRANSEN, Jan: *The antinomy of thought: Maimonian skepticism and the relation between thoughts and objects* (Dordrecht, Boston: Kluwer Academic Publishers, 1991).

- BRETON, André & TROTSKY, León & RIVERA, Diego: *Manifiesto por un arte revolucionario e independiente* (Barcelona: El Viejo Topo, 1999).
- BROUGÈRE, Gilles: *Jeu et éducation* (París: L'Harmattan, 1995).
- BRUNEAU, Charles: *Petite histoire de la langue française* (París : A. Colin, 1962).
- BRUNER, Jerome S.: *El proceso mental en el aprendizaje* (Madrid: Narcea, 2001).
- BRUNGE, Mario: *Racionalidad y realismo* (Madrid: Alianza, 1985).
- BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro* (Barcelona: Plaza & Janés, 1982).
- BUNGE, Mario: *Racionalidad y realismo* (Madrid: Alianza, 1985).
- A la caza de la realidad. La controversia sobre el realismo* (Barcelona: Gedisa, 2007).
- BÜRGER, Christa & BÜRGER, Peter: *La desaparición del sujeto* (Madrid: Akal, 2001).
- BURKERT, W.: *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism* (Cambridge: MA, 1972).
- BURTON, Robert: *Anatomía de la melancolía* (Madrid: Alianza, 2008).
- CABANÈS, Agustin (Dr. Cabanès): *Los grandes neurópatas (Enfermos inmortales)* (Madrid: Aguilar, 1931).
- CADENAS, Rafael: *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)* (Madrid / Buenos Aires / Valencia: Pre-textos, 2007).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La hija del aire* (Madrid: Cátedra, 2009).
- CALVO MARTÍNEZ, José Luis: «Sobre la manía y el entusiasmo», en *Emérita: Revista de Lingüística y Filología clásica*, Vol. 41, nº 1, 1973, pp. 157-182.
- CAMPBELL, Federico: *Infame turba* (Barcelona: Lumen, 1971).
- CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo* (Madrid: Alianza, 2001).
- El hombre rebelde*, incluido en *Obras*, 3 (Madrid: Alianza, 1996).
- CANO, José Luis (ed.): *Los cuadernos de Velintonia* (Barcelona: Seix Barral, 1986).
- CARCOPINO, Claude: *Les doctrines sociales de Lamennais* (Génova: Slatkine Reprints, 1968).
- CARDENAL, Ernesto (ed.): «Prólogo» a *Antología de poesía primitiva* (Madrid: Alianza, 1987).
- CAREAGA VILLALONGA, Ignacio & PUENTE OJEA, Gonzalo: *Animismo: el umbral de la religiosidad* (Madrid: Siglo XXI, 2005).
- CARLYLE, Thomas: *Sartor Resartus* (Madrid: Fundamentos, 1976).
- CARO VALVERDE, María Teresa: *La escritura del otro* (Murcia: Universidad de Murcia, 1999).
- CARPENTIER, Alejo: *Los pasos recobrados: Ensayos de teoría y crítica literaria* (Caracas [Venezuela]: Biblioteca Ayacucho, 2003).

- El reino de este mundo* (San Juan, Puerto Rico: La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2006).
- CARPINTERO, Enrique: *La alegría de lo necesario: Las pasiones y el poder en Spinoza y Freud* (Buenos Aires: Topía, 2007).
- CARRIEDO CASTRO, Pablo: «Consideraciones en torno al marxismo, la literatura y el realismo social», en *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 8, Universidad Complutense de Madrid, Febrero-Junio de 2003 (publicación electrónica: <http://www.ucm.es/info/nomadas/8/pcarriedo.htm>).
- «*Guerra fría y cultura: un panorama sobre la libertad y el compromiso del escritor en la mitad del siglo XX*», en *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 15; Universidad Complutense de Madrid, enero-junio de 2007 (http://www.ucm.es/info/nomadas/15/pablocarriedo_guerrafria.pdf).
- CARROLL, Lewis : *Alicia en el país de las Maravillas / A través del Espejo* (Madrid: Cátedra, 2008).
- El riesgo del placer: La caza del Snark, antología de canciones y nonsense y el capítulo inédito de Alicia* (México D.F.: Ediciones Era, 1979).
- CASADO RIGALT, Daniel: *José Ramón Mérida y la arqueología española* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2006).
- CASTILLA DEL PINO, Carlos: *Teoría de los sentimientos* (Barcelona: Tusquets, 2005).
- CAZENEUVE, Jean: *Du Calembour au mot d'esprit* (Monaco: Éditions du Rocher, 1996).
- Lucien Lévy-Bruhl* (Paris : Presses Universitaires de France, 1963).
- CÉSAIRE, Aimé: *Cahier d'un retour au pays natal* (Paris : Présence Africaine, 1971).
- CESARINY, Mário: *Primavera autónoma das estradas* (Lisboa: Assírio e Alvim, 1980).
- CICERÓN, Marco Tulio: *Sobre el orador (De oratore)* (Madrid: Gredos, 2002).
- Disputaciones tusculanas* (Madrid: Gredos, 2005).
- CIORAN, Émile Michel: *Silogismos de la amargura* (Barcelona: Tusquets, 1993).
- Del inconveniente de haber nacido* (Madrid: Taurus, 1995).
- Breviario de podredumbre* (Madrid: Taurus, 1998).
- Adiós a la filosofía* (Barcelona: Altaya, 1998).
- El aciago demiurgo* (Madrid: Taurus, 2000).
- La tentación de existir* (Madrid: Punto de Lectura, 2002).
- Ejercicios negativos* (Madrid: Taurus, 2007).
- CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de los ismos* (Barcelona: Argos, 1956).
- Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1991).

- Confidencias literarias* (Madrid: Huerga & Fierro, 1996).
- Arte del siglo XX*, Vols. 1 (Arquitectura, Escultura) y 2 (Pintura) (Barcelona: Labor, 1972).
- Ferias y atracciones* [1950] (Madrid: Libertarias / Prodhufi, 1992).
- «Estructuralismo y permutación analógica», en *La Vanguardia Española*, 12 de julio de 1968; recogido por J. A. Sarmiento: *La otra escritura. La poesía experimental española* (Cuenca: Univ. Castilla la Mancha, 1990).
- COCTEAU, Jean: *Œuvres complètes*, vol. 4 (Genève: Marguerat, 1948).
- Opio: Diario de una desintoxicación* (Valencia: MCA, 2001).
- COHEN, Jean: *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad* (Madrid: Gredos, 1982).
- Estructura del lenguaje poético* (Madrid: Gredos, 1984).
- COLLOBERT, Catherine (dir.): *L'avenir de la philosophie est-il grec?* (Montréal: Fides, 2002).
- CONNOR, Steven: *Postmodernist cultura. An introduction to theories of the contemporary* (Oxford: Blackwell, 1996).
- COOKE, Raymond: *Velimir Khlebnikov: A critical study* (Nueva York: Cambridge University Press, 1987).
- CORTÁZAR, Julio: «Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar»; en AA.VV.: *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (México D.F.: Siglo Veintiuno, 1971).
- Último Round* (Madrid: Debate, 1969).
- COX, Harvey: *Las fiestas de locos* (Madrid: Taurus, 1983).
- CRESPO, Ángel: *Los trabajos del espíritu: Diarios (1971-1972 / 1978-1979)* (Barcelona: Seix Barral, 1999).
- El poeta y su invención. Escritos sobre poesía y arte* (Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2007).
- (selec. y estudio): *Antología de la poesía modernista* (Tarragona: Tarraco, 1980).
- CREVEL, René: *Mi cuerpo y yo* (Madrid: Arena Libros, 2012).
- CHAPSAL, Madelaine: *Les écrivains en personne* (Paris : Union Générale d'Éditions, 1973).
- CHAUCER, Geoffrey: *The riches of Chaucer* (Londres: Lockwood & Co., 1870).
- CHESTERTON, Gilbert Keith: *On lying in bed and other essays* (Calgary: Bayeux Arts, 2000).

- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 1999).
- CHIESARA, Maria Lorenza: *Historia del escepticismo griego* (Madrid: Siruela, 2007).
- CHOUARD, Robert: *Alphonse Allais ou l'humour français* (Paris: Editions du Rocher, 1996).
- «El arte antiguo y el arte moderno en Italia (Logomaquia)» (1945-1946), en J. Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).
- DARÍO, Rubén: *Azul... / Cantos de vida y esperanza* (Madrid: Cátedra, 2002).
- Obras completas*, 5 vols. (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-1953).
- DAVIS, Gary A. & SCOTT, Joseph A. (compiladores): *Estrategias para la creatividad* (Buenos Aires: Paidós, 1980).
- DAVIS, Lisa E.: «Max Nordau, *Degeneración* y la decadencia de España», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 109, n^{os} 326-327, agosto-septiembre de 1977, pp. 307-323.
- DAVIS, Morton David: *Teoría del juego* (Madrid: Alianza, 1971).
- DEGOTT, Bertrand & GARRIGUES, Pierre (eds.): *Le sonnet au risque du sonnet : Actes du Colloque International de Besançon (8, 9 et 10 décembre 2004)* (Paris: L'Harmattan, 2006).
- DELACROIX, Eugène: *Journal de Eugène Delacroix*, Tomes I-III (París: Librería Pion, E. Plan, Nourrit et Cie., 1893-1895).
- DELBOUILLE, Paul: *Poésie et sonorités* (Paris: Les Belles Lettres, 1961).
- DELVAL, Juan: *El desarrollo humano* (Madrid: Siglo XXI, 2008).
- DERI, Susan K.: *Symbolization and creativity* (International Universities Press, 1984).
- DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia* (Barcelona: Anthropos, 1989).
- La diseminación* (Madrid: Fundamentos, 1975).
- De la gramatología* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1971).
- DÍAZ, Esther: *Posmodernidad* (Buenos Aires: Biblos, 2005).
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián & LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (eds.): *La crítica de arte en España (1939-1976)* (Madrid: Istmo, 2004).
- DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo: *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción* (Madrid: Visor, 1990).
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Historia de la literatura española a través de la crítica y de los textos. Volumen II. Siglos XVIII-XX* (Barcelona: La Espiga, 1949).

- DIEGO, Rosa de & VÁZQUEZ, Lydia (eds.): *Humores negros. Del tedio, la melancolía, el esplín y otros aburrimientos* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1998).
- DÍEZ CANEDO, Enrique & FORTÚN, Fernando: *La poesía francesa moderna* (Madrid: Renacimiento, 1913).
- DÍEZ DE VELASCO, Francisco: *Introducción a la historia de las religiones* (Madrid: Trotta, 2002).
- DILTHEY, Wilhelm: *Poética* (Buenos Aires: Losada, 1961).
- Dos escritos sobre hermenéutica: «El surgimiento de la hermenéutica» y los «Esbozos para una crítica de la razón histórica»* (Madrid: Istmo, 2000).
- DMITRIEVA, N. A.: *Ensayos de estética marxista-leninista* (Montevideo: Pueblos Unidos, 1961).
- DOMÍNGUEZ MORANO, Carlos: *Psicoanálisis y religión: diálogo interminable: Sigmund Freud y Oskar Pfister* (Madrid: Trotta, 2000).
- DORFLES, Gillo (ed.): *Le Kitsch : un catalogue raisonné du mauvais goût* (París : Complexe, 1968).
- D'ORS, Eugenio: *La ciencia de la cultura*, prólogo y compilación de E. Rojo Pérez (Madrid: Rialp, 1964).
- DOSTOYEVSKI, Fiódor: *El idiota* (Madrid: Alianza, 2012).
- Memorias del subsuelo* (Madrid: Cátedra, 2013).
- DRENIKOFF-ANDHI, Yvan: *El arte del inconsciente* (Caracas: Monte Ávila, 1972).
- DU MARSAIS, César Chesneau: *Des Tropes (ou des diférens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même linge. Ouvrage utile pour l'intelligence des Auteurs, et qui peut servir d'introduction à la Rhétorique et a la Logique)* (Paris: Chez Paschal Prault, 1776).
- DUBATI, Jorge (coord.): *Historia del actor II: Del ritual dionisiaco a Tedeusz Kantor* (Buenos Aires: Colihue, 2009).
- DUCH, Luis: *Ciencia de la religión y mito: Estudios sobre la interpretación del mito* (Montserrat: Abadía de Montserrat, 1974).
- DUPONT, Nathalie & TRUDEL, Éric: *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles* (Québec, Canadá : Presses de l'Université du Québec, 2012).
- DURANTI, Alessandro: *Antropología lingüística* (Madrid: Cambridge University Press, 2000).
- DURAND, Gilbert: *Lo imaginario* (Barcelona: Ediciones del bronce, 2000).

- DUVIGNAUD, Jean: *Fêtes et civilisations* (Paris: Weber, 1973).
- EAGLETON, Terry: *Literatura y crítica marxista* (Madrid: Zero, 1978).
- ECO, Umberto: *Obra abierta* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1992).
- Historia de la belleza* (Barcelona: Lumen, 2004).
- Historia de la fealdad* (Barcelona: Lumen, 2007).
- Apostillas a «El nombre de la rosa»* (Barcelona: Lumen, 2000).
- EGUREN GUTIÉRREZ, Luis Javier: *Aspectos lúdicos del lenguaje. La jitanjáfora, problema lingüístico* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Univ. de Valladolid, 1987).
- EHRENBURG, Ilia: *Escritores europeos vistos por un soviético (Unamuno, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Duhamel, Romain, Los Surrealistas)* (Buenos Aires: Argonauta, 1946).
- EIGELDINGER, Marc: *Le dynamisme de l'image dans la poésie française* (Neuchâtel : La Baconnière, 1943).
- Mythologie et intertextualité* (Genève : Slatkine, 1987).
- La voyance avant Rimbaud*, seguido de Arthur Rimbaud : *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)* (Génova : Librairie Droz, 1975).
- EIGEN, Manfred & WINKLER, Ruthild: *Il gioco. Le leggi naturali governano il caso* (Milán: Adelphi, 1986).
- EINSTEIN, Albert: *Mi visión del mundo* (Barcelona: Tusquets, 1981).
- EISENBERG, Nancy & STRAYER, Janet (eds.): *La empatía y su desarrollo* (Bilbao: Desclée de Brouwer, 1992).
- ELIADE, Mircea: *Tratado de Historia de las Religiones* (México DF: Era, 2007).
- Mitos, sueños y misterios* (Barcelona: Kairós, 2001).
- ELIOT, T. S.: *Poesías reunidas 1909-1962* (Madrid: Alianza, 2013).
- Sobre poesía y poetas* (Barcelona: Icaria, 1992).
- ELKONIN, Daniil B.: *Psicología del juego* (Madrid: Visor, 2010).
- ENGELS, Friedrich: *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (Madrid: Alianza, 2008).
- ENTEL, Alicia & LENARDUZZI, Víctor & GERZOVICH, Diego: *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad* (Buenos Aires: Eudeba, 1999).
- ERLICH, Víktor: *El formalismo ruso (Historia y doctrina)* (Barcelona: Seix Barral, 1974).
- ESCARPIT, Robert: *Sociología de la literatura* (Barcelona: Oikos-Tau, 1971).

- ÉTIENVRE, Jean-Pierre: *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe (siglos XVI-XVIII)* (Londres: Tamesis Books Limited, 1990).
- EVERLING, Germaine: *L'anneau de Saturne* (Paris : Fayard, 1970).
- EYSTEINSSON, Astradur: *The concept of Modernism* (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1990).
- FAIVRE, Antoine: *L'ésotérisme au XVIIIème siècle* (París : Seghers, 1973).
- FERNÁNDEZ, Macedonio: *Obras Completas (Todo y Nada)*, Tomo IX (Buenos Aires: Corregidor, 1995).
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio: *Antología de la poesía modernista* (Madrid: Júcar, 1982).
- Picasso, escritor* (Madrid: Biblioteca Universitaria, 1988).
- FERNÁNDEZ ARENAS, José (coord.): *Arte efímero y espacio estético* (Barcelona: Anthropos, 1988).
- FERNÁNDEZ BUEY, F.: «Los gustos y las opiniones de Karl Marx sobre cuestiones literarias y artísticas», en *Enrahonar: quaderns de filosofia*, nº 9, 1984, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 35-49.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín: *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma* (Barcelona: Anagrama, 2009).
- Poemario-performance Joan Fontaine Odisea (mi deconstrucción)* (Barcelona: La Poesía, Señor Hidalgo, 2005).
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao: «El poder creador», en *Postismo*, Madrid, 1945, p. 11.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Arte povera* (San Sebastián: Nerea, 1999).
- FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz: *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo* (Valencia: Universitat de València, 2004).
- FICINO, Marsilio: *Sobre el furor divino y otros textos* (Barcelona: Anthropos, 1993).
- FILORAMO, Giovanni (ed.): *Diccionario Akal de las religiones* (Madrid: Akal, 2001).
- FISCHER, Ernst: *La necesidad del arte* (Barcelona: Ediciones 62, 1970).
- FÖLDÉNYI, László F.: *Melancolía* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2008).
- FOOD, Gavin: *El hinduismo* (Madrid: Akal, 2008).
- FOSTER, Hal: *Belleza compulsiva* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008).
- (ed.): *La posmodernidad* (Barcelona: Kairós, 1985).
- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas* (México-Madrid-Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2005).

- La arqueología del saber* (México D.F.: Siglo Veintiuno, 1997).
- Historia de la locura en la época clásica*, Vols. I-II (México D.F.: FCE, 1982).
- FOULCHÉ-DELBOSC, R.: «Coplas de Trescientas cosas más», en *Revue Hispanique*, v. IX (París: Alphonse Picard et Fils, 1902).
- FOURIER, Charles: *Teoría de los cuatro movimientos y de los destinos generales* (Barcelona: Barral, 1974).
- FRANK, Manfred: *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología* (Madrid: Akal, 2004).
- FREUD, Sigmund: *Los textos fundamentales del psicoanálisis* (Barcelona: Altaya, 1993).
- El malestar en la cultura* (Madrid: Alianza, 2010).
- Tótem y tabú* (Madrid: Alianza, 2009).
- «Lo siniestro» (1919), seguido de E. T. A. Hoffmann: *El hombre de la arena* (Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973). Puede consultarse también en *id.: Obras completas*, vol. VII (Madrid: Biblioteca Nueva, 1974), pp. 2483-2505.
- «El poeta y los sueños diurnos» (1907 [1908]), en *Obras completas*, Tomo IV (Madrid: Biblioteca Nueva, 1972), pp. 1343-1348.
- «Inhibición, síntoma y angustia», en *Obras Completas*, Tomo III (Madrid: Biblioteca Nueva, 1968), pp. 2833-2883.
- FRIEDRICH, Hugo: *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días* (Barcelona: Seix Barral, 1974).
- FRYE, Northrop: *Anatomía de la crítica* (Caracas, Venezuela: Monte Ávila, 1991).
- Northrop Frye's writings on Shakespeare and the Renaissance* (Toronto: University of Toronto Press, 2010).
- FULCANELLI: *Las moradas filosóficas y el simbolismo hermético en sus relaciones con el arte sagrado y el esoterismo de la Gran Obra* (El Cenáculo – <http://pagina.de/cena>, 2000).
- GALLAS, Helga: *Teoría marxista de la literatura* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973).
- GALLEGO, Ferran & MORENTE, Francisco (eds.): *Fascismo en España* (Barcelona: El Viejo Topo, 2005).
- GARAUDI, Roger: *Hacia un realismo sin fronteras: Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, con prefacio de Louis Aragon (Buenos Aires: Lautaro, 1964).
- Un realismo del siglo XX: diálogo póstumo con Fernand Léger* (Madrid: Siglo XXI, 1971).
- (et alia) *Estética y marxismo* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1986).

- GARCÍA DE MESA, Roberto: *Gravitación de una máscara* (Sta. Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea, 2008).
- GARCÍA DEL POZO, Rosario: *Michel Foucault: Un arqueólogo del Humanismo* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1988).
- GARCÍA GIBERT, Javier: *La imaginación amorosa en la poesía del siglo de oro* (Valencia: Universitat de València, 1997).
- GARCÍA LORCA, Federico: *Epistolario completo*, ed. al cuidado de Christopher Maurer & Andrew A. Anderson, 2 vol. (Madrid: Cátedra, 1997).
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.): *La construcción de un personaje: el gracioso* (Madrid: Fundamentos, 2005).
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier: *La Escuela de Chicago. Historia y Poética* (Madrid: Arco/Libros, 1998).
- GARCÍA-SEDAS, Pilar: *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928* (Barcelona: Parsifal, 2001).
- GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo: *La poesía rítmica de los goliardos medievales* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975).
- GARCÍA WIEDEMANN, Emilio J. (ed., trad. y notas): *De arte y anarquía* (Sevilla: Las Siete Entidades, 1995).
- GÁRFER, José Luis & FERNÁNDEZ, Concha: *Juegos de palabras. Ludolingüística* (Madrid: Edimat, 2001).
- GARVEY, Catherine: *El juego infantil* (Madrid: Morata, 1985).
- GAUGUIN, Paul: *Escritos de un salvaje* (Madrid: Akal, 2010).
- GAUTIER, Théophile: *Mademoiselle de Maupin* (Teddington: Echo Library, 2008).
- La pipa de opio y otros cuentos* (Madrid: Siruela, 1990).
- GEIST, Anthony L. & SALVADOR, Álvaro: *Cartografía poética (54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido)* (Sevilla: Renacimiento, 2004).
- GENETTE, Gérard: *Figures V* (Paris: Seuil, 2002).
- GEORGE, Stefan: *Nada hay donde la palabra quiebra* (Madrid: Trotta, 2011).
- GIDDENS, Anthony: *Consecuencias de la modernidad* (Madrid: Alianza, 2007).
- Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* (Barcelona: Península, 1997).
- GIDE, André: *Littérature engagée*, ed. de Yvonne Davet (Paris: Gallimard, 1950).
- Charles-Louis Philippe* (Paris. Eugène Figuière & Cie., 1911).

- GIESZ, Ludwig: *Fenomenología del “kitsch”. Una aportación a la estética antropológica* (Barcelona: Tusquets, 1973).
- GIL, Luis: *Los antiguos y la «inspiración» poética* (Madrid, Guadarrama, 1967).
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y Estado* (Madrid: Acción Española, 1935).
- GILLIBERT, Jean: *Folie et création* (Seyssel, Francia : Editions Champ Vallon, 1990).
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco: *Estudio de literatura y artes* (Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1876).
- GIROUX, Henry A. (ed.): *Postmodernism, feminism, and cultural politics: redrawing educational boundaries* (Albany: State University of New York, 1991).
- GODELIER, Maurice: *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas* (Madrid: Siglo XXI, 1985).
- GOLDMANN, Lucien: *La creación cultural en la sociedad moderna* (Barcelona: Fontamara, 1980).
- Le Dieu Caché* (París, Gallimard, 1959).
- GOMBRICH, Ernst Hans: *Aby Warburg. Una biografía intelectual* (Madrid: Alianza, 1992).
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique: *Lo mejor de Enrique Gómez Carrillo*, selecc. y prólogo de Lucrecia Méndez de Penado (Guatemala / San Salvador, El Salvador: Piedra Santa Arandi, Piedra Santa, 1999).
- GÓMEZ GARCÍA, Juan Guillermo: «La imagen de América Latina en Rafael Gutiérrez Girardot», en *Estudios de Filosofía*, n° 33, Universidad de Antioquía: Departamento de Filosofía, 2006, pp. 19-34.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio: «Las obras de la melancolía en épocas de depresividad», en *El Fingidor. Revista de cultura*, n° 27-28, Granada, enero-junio de 2006.
- Tractatus ludorum. Una antropología del juego* (Barcelona: Anthropos, 1993).
- Políticas del sentido. Los combates por la significación en la posmodernidad* (Barcelona: Anthropos, 2000). Especialmente el capítulo II, donde relaciona el pensamiento político con las ideas de juego, divertimento y fiesta: «Tahúres y estrategias: estrategia, conciencia coherente e izquierda», pp. 33-60.
- GONZÁLEZ LUNA, Javier: *El linaje de Orfeo. Poesía y modernidad* (Santa Fe de Bogotá [Colombia]: Pontificia Universidad Javeriana, 2000).

- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana: «De lo fantástico y la literatura fantástica», en *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1984, pp. 197-226.
- GORDON, William J. J.: *Sinéctica: el desarrollo de la capacidad creadora* (México: Herrero Hermanos, 1963).
- «Sinéctica: historia, evolución y métodos», en Gary A. Davis & Joseph A. Scott (compiladores): *Estrategias para la creatividad* (Buenos Aires: Paidós, 1980).
- GOULD FLETCHER, John: *Paul Gauguin: His life and art* (Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2003).
- GRACIÁN, Baltasar: *Agudeza y arte de ingenio: en que se explican todos los modos y diferencias de concetos, con exemplares escogidos de todo lo más bien dicho, asi sacro como humano* (Juan Nogués, 1648).
- El discreto* (1646), precedido de *El héroe* y seguido de *Oráculo manual y arte de prudencia* (Barcelona: Planeta, 2001).
- GREENBERG, Clement: *Arte y cultura* (Barcelona: Paidós, 2002).
- GREENE, Thomas M.: *Poésie et magie* (París: Julliard, 1991).
- GREIF, León de: *Obra poética*, tomo I (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004).
- GROUPE μ : *Tratado del signo visual: Para una retórica de la imagen* (Madrid: Cátedra, 2010).
- GUERRA GÓMEZ, Manuel: *El sacerdocio femenino en las religiones greco-romanas y en el cristianismo de los primeros siglos* (Toledo: Instituto Teológico San Idelfonso, 1987).
- GUILLÉN, Nicolás: *Abre la muralla. Antología* (Tepic, México: Universidad Autónoma de Nayarit / Fundación Nicolás Guillén, 2003).
- GURMÉNDEZ, Carlos: *Breve discurso sobre el placer y la alegría, el dolor y la tristeza* (Madrid: Libertarias, 1987).
- GUSDORF, George: *La parole* (Paris: Presses Universitaires de France, 1953).
- GUSTAVO AGUIRRE, Raúl: *Las poéticas del siglo XX* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1983).
- GUTHRIE, W. K. C.: *Historia de la Filosofía Griega, vol. I: Los primeros presocráticos y los pitagóricos* (Madrid: Gredos, 1984).
- HALL, George Stanley: *Aspects of child life and education* (New York: Appleton & Co., 1931).

- HAMBURSIN, Maurice (ed.): *Textes en archipels. Anthologie de littérature en langue française* (Bruxelles : De Boeck Duculot, 2000).
- HANDKE, Peter: *Fantasías de la repetición* (Zaragoza: Prames—Las Tres Sorores, 2000).
- HARRISON, Charles & FRASCINA, Francis & PERRY, Gill: *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX* (Madrid: Akal, 1998).
- HAAS, Alberto: *Historia de la literatura alemana moderna* (Buenos Aires: Institución Cultural Argentino Germana, 1928).
- HARVEY, David: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998).
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols. (Madrid: Guadarrama, 1971).
- HAWKING, Stephen William: «La Mecánica cuántica de los agujeros negros», en *Investigación y Ciencia*, nº 6; Barcelona, 1977.
- HERNÁNDEZ, Antonio & ESPINOSA, Javier (coords.): *Modernidad y posmodernidad* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999).
- HERRERO CECILIA, Juan: *Estética y pragmática del relato fantástico* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000).
- HERZFELD, Claude: *Charles-Louis Philippe : entre Nietzsche & Dostoïevski* (Paris: L'Harmattan, 2009).
- HESIODO: *Teogonía / Trabajos y días / Escudo / Certamen* (Madrid: Alianza, 2013).
- HESSE, Hermann: *El juego de los abalorios* (Madrid: Alianza, 2008).
- El lobo estepario* (Madrid: Alianza, 1997).
- Lecturas para minutos*, I y II (Madrid: Alianza, 2008).
- Narciso y Goldmundo* (Barcelona: Seix Barral, 1983).
- Siddhartha* (Barcelona: Plaza & Janés, 1999).
- HESSEN, Johannes: *Teoría del conocimiento* (Buenos Aires: Losada, 2007).
- HEYNDELS, Ralph: *La pensée fragmentée. Discontinuité formelle et question du sens (Pascal, Diderot, Hölderlin et la modernité)* (Bruxelles : Mardaga, 1985).
- HIDALGO-SERNA, Emilio: *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián* (Barcelona: Anthropos, 1993).
- HILL, Leslie: *Bataille, Klossowski, Blanchot. Writing at the limit* (Oxford University Press, 2001).

- HINSON, Maurice (intr. y selec.): *Humor in piano music (20 pieces from the Baroque to Modern Periods that reflect humor in music)* (Los Ángeles: Alfred Publishing, 1991).
- HOME, Henry: *Elements of criticism*, Vols. I-II (Edinburgh: Bell & Bradfute [etc.], 1817).
- HOPPENOT, Éric & MANOURY, Daiana (eds.): *Maurice Blanchot, de proche en proche* (Paris : Éditions Complicités, 2007).
- HORACIO: *Sátiras; Epístolas; Arte poética*, trad. Horacio Silvestre (Madrid: Cátedra, 1996).
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan: *Examen de ingenios para las ciencias* (Madrid: Cátedra, 1989).
- HÜBNER, Kurt: *La verdad del mito* (Madrid-México DF: Siglo XXI, 1996).
- HUERTA CALVO, Javier (ed.): *Formas carnavalescas en el Arte y la Literatura* (Barcelona: Serbal, 1989).
- HUGHES, Robert: *El impacto de lo nuevo: el arte en el siglo XX* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000).
- «El lugar del teatro en la poética de Mijaíl Bajtín», en ROMERA CASTILLO, José & GUTIÉRREZ CARBALLO, Francisco (eds.): *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor, 1995), pp. 81-93.
- HUGO, Victor: *Los miserables* (Barcelona: Planeta, 1989).
- El hombre que ríe* (Buenos Aires: Losada, 2009).
- Notre-Dame de Paris*, seguida de *Les travailleurs de la mer* (Paris : Gallimard, 1975).
- William Shakespeare* (Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven & Ce, Éditeurs, 1867).
- «Prefacio» a *Cromwell* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967).
- HUIZINGA, Johan: *Homo ludens* (Madrid: Alianza, 1972).
- De lo lúdico y lo serio* (Madrid: Casimiro, 2014).
- El concepto de la Historia y otros ensayos* (México, D.F.: F.C.E., 1946).
- HUYSMANS, Joris-Karl: *A contrapelo* (Madrid: Cátedra, 2007).
- IBN AL-FÂRID, Omar: *Umar Ibn Al-Fāriḍ: Sufi verse, saintly life* (New Jersey: Paulist Press, 2001).
- INGARDEN, Roman: *La comprensión de la obra de arte literaria* (México: Universidad Iberoamericana, 2005).
- INNERARITY, Daniel: *Dialéctica de la modernidad* (Madrid: Rialp, 1990).
- IONESCO, Eugène: *Notes et contre-notes* (Paris : Gallimard, 1975).
- Destellos y teatro* (Madrid: Fundamentos, 2008).

- ISER, Wolfgang: *El acto de leer* (Madrid: Taurus, 1987).
- JABÈS, Edmond: *El umbral La arena* (Castellón: Ellago Ediciones, 2005).
- Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2002).
- JAKOBSON, Roman: *Questions de poétique* (París : Seuil, 1973).
- Obras selectas I* (Madrid: Gredos, 1998).
- JAFFÉ, Aniela: «El alma secreta de las cosas», en Carl G. Jung: *El hombre y sus símbolos* (Barcelona: Caralt, 1976).
- JAKUBOWSKY, Franz: *Las superestructuras ideológicas en la concepción materialista de la Historia* (Madrid: Alberto Corazón, 1973).
- JALOUX, Edmond: «Notes sur les Chants de Maldoror», en *Le Disque Vert*, 4ème Série, nº 4, 1924. Puede consultarse en la dirección web: <http://homepage.mac.com/emmapeel/disquevert/ducasse/jaloux.html>.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La aventura, el aburrimiento, lo serio* (Madrid: Taurus, 1989).
- JAQUES-DALCROZE, Émile: *The eurhythmics of Jaques-Dalcroze* (London: Constable & Company Ltd., 1912).
- JARDIEL PONCELA, Enrique: *Tres comedias con un solo ensayo* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1999).
- JARDÍ, Enric: *Rafael Barradas a Catalunya i altres artistes que passaren la mar* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992).
- JARQUE, Vicente: *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin* (Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 1992).
- JARRY, Alfred : *Ubú rey* (Madrid : Cátedra, 1997).
- Gestas y opiniones del Doctor Faustroll* (Zaragoza: Libros del Innombrable, 2003).
- JASPERS, Karl: *Esencia y formas de lo trágico* (Buenos Aires: Sur, 1960).
- Genio artístico y locura: Strindberg y Van Gogh* (Barcelona: El Acantilado, 2001).
- JAUSS, Hans Robert: *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* (Madrid: A. Machado Libros, 2004).
- La Literatura como provocación* (Barcelona: Península, 1976).
- JAYYAM, Omar: *Rubayat*, trad. de Clara Janés y Ahmad Taherí (Madrid: Alianza, 2007).
- Rubaiyat (selección)*, trad. de Esteve Serra según la versión francesa de Franz Toussaint (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2005).

- JDANOV, Andrei: *Sur la littérature, la philosophie et la musique* (Paris: La Nouvelle Critique, 1950).
- JENOFONTE: *Banquete*, precedido de *Apología* y seguido de *Recuerdos de Sócrates* (Madrid: Alianza, 2009).
- JENTSCH, Ernst: «Zur Psychologie des Unheimlichen», en *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift*, nº 22 (25 de agosto de 1906), pp. 195-198, y nº 23 (1 de septiembre de 1906), pp. 203-205.
- JESPERSEN, Otto: «Sound symbolism» (1922), *Language. Its nature, development and origin* (London: George Allen & Unwin, 1964), pp. 396-411.
- JIMÉNEZ GARCÍA, Antonio: *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza* (Madrid: Ediciones Pedagógicas, 2002).
- JONSON, Ben: *Every man in his humour* (Fairford [England]: Echo Library, 2010).
—*Every man out of his humor* (Fairford [England]: Echo Library, 2010).
- JOSIPOVICI, Gabriel: *¿Qué fue de la modernidad?* (Madrid: Turner, 2012).
- JUNG, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos* (Barcelona: Caralt, 1976).
—*Sincronicidad* (Málaga: Sirio, 1990).
—*Las relaciones entre el yo y el inconsciente* (Barcelona: Paidós, 2009).
—*Arquetipos e inconsciente colectivo* (Madrid: Paidós, 2009).
- KAMPER, Dietmar: *Zur Geschichte der Einbildungskraft* (Hamburg: Rowohlt, 1990).
- KANDINSKY, Vasily: *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (París: Gallimard, 1988).
- KARL, Frederic R.: *Modern and Modernism: the sovereignty of the artist 1885-1925* (Nueva York: Atheneum, 1985).
- KATZ, David & BUSEMANN, Adolf & PIAGET, Jean & INHELDER, Bärber: *Psicología de las edades. Del nacer al morir* (Madrid: Morata, 1998).
- KAYSER, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid: Gredos, 1958).
—*Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura* (Buenos Aires: Nova, 1964).
- KEATS, John: *Poesía completa (edición biligüe)*, tomos I-II (Barcelona: Ediciones 29, 2002).
The complete works of John Keats, Vol. II (New York: Thomas Y. Crowell & Co., 1818).
- KERÉNYI, Karl: *Dionysos: Archetypal image of indestructible life* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1976).
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin & SAXL, Fritz: *Saturno y la melancolía* (Madrid: Alianza, 1991).

- KLEIBER, Pierre-Henri: *Glossaire j'y serre mes gloses: De Michel Leiris et la question du langage* (París: L'Harmattan, 1999).
- KOESTLER, Arthur: *El acto de creación*, en *En busca de lo absoluto* (Barcelona: Kairós, 1983).
- KOHUT, Heinz: *The Restoration of the Self* (Nueva York: Viking, 1977).
- KORSHUNOV, A. M.: *La teoría del reflejo y la actividad creadora* (Montevideo: Pueblos Unidos, 1973).
- KRAUS, Karl: *Contra los periodistas y otros contras* (Madrid: Taurus, 1992).
- KRIS, Ernst: *Psicoanálisis del arte y del artista* (Buenos Aires: Paidós, 1964).
- KRISTEVA, Julia: *Polylogue* (Paris: Seuil, 1977).
- Sentido y sinsentido de la rebeldía: Literatura y psicoanálisis* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1999).
- KUNDERA, Milan: *El arte de la novela* (Barcelona: Tusquets, 1986).
- Los testamentos traicionados* (Barcelona: Tusquets, 1994).
- El libro de la risa y el olvido* (Barcelona: Planeta / Seix Barral, 2000).
- KÜNG, Hans: *El cristianismo y las grandes religiones* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987).
- KURZ MUÑOZ, Juan Alberto: *El arte en Rusia: la era soviética* (Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético, 1991).
- KUSPIT, Donald: *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno* (Madrid: Akal, 2003).
- LACAN, Jacques: *El seminario*, libro 5, *La formación del inconsciente (1957-1958)* (Barcelona: Paidós, 1999).
- El seminario*, libro 20, *Aún* (Barcelona: Paidós, 1981).
- LAFARGUE, Paul: *El derecho a la pereza* (Madrid: Maia Editores, 2011).
- LAÍN ENTRALGO, Pedro: «Prólogo» a George Orwell: *1984* (Barcelona: Salvat, 1983).
- LAPPRAND, Marc: *Poétique de l'Oulipo* (Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 1998).
- LAURENT, Emile: *La poésie décadente devant la médecine mentale* (Paris : Alexandre Maloine, 1897).
- LAUTRÉAMONT, conde de (Isidore Ducasse): *Los cantos de Maldoror* (Madrid: Cátedra, 2001).
- Poesías* (Sevilla: Renacimiento, 2013).
- LÁZARO CARRETER, Fernando: *Estudios de poética (La obra en sí)* (Madrid: Taurus, 1976).

- LE CHEVALIER, Charles: *L'enthousiasme et le ferveur* (París: Aubier-Montaigne, 1964).
- LEGRAND, Gérard: «Analogie et dialectique», en *La Brèche*, nº 7, París, Le Terrain vague, diciembre de 1964, pp. 17-31.
- LENIN, Vladimir Illich: *La literatura y el arte* (Moscú: Progreso, 1971).
- El marxismo y el Estado* (Moscú: Progreso, 1980).
- Materialismo y empiriocriticismo*, en *Obras completas*, Tomo XIV (Buenos Aires: Cartago, 1969).
- LEPENIES, Wolf: *La seducción de la cultura en la historia alemana* (Madrid: Akal, 2008).
- LÉVI, Eliphas: *Dogma y ritual de la alta magia* (Barcelona: Edicomunicación, 2002).
- LÉVY-BRUHL, Lucien: *El alma primitiva* (Barcelona: Península, 2003).
- La mitología primitiva* (Barcelona: Barcelona, Península, 1978).
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *El pensamiento salvaje* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 2006).
- Antropología estructural (mito, sociedad, humanidades)* (México, D.F.: Siglo XXI, 2004).
- LICHTENBERG, Georg Christoph: *Aforismos* (Barcelona: Edhasa, 2002).
- LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (Barcelona: Anagrama, 2000).
- LOJO, María Rosa: *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997).
- LÓPEZ DE SOSOAGA, Alfredo: *El juego: análisis y revisión bibliográfica* (Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2004).
- LÓPEZ MONDÉJAR, Lola: *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad* (Murcia: Cendeac, 2009).
- LÓPEZ SÁENZ, M^a Carmen: *El arte como racionalidad liberadora* (Madrid: UNED, 2000).
- LORENZ, Konrad: *La otra cara del espejo* (Barcelona: Plaza & Janés, 1974).
- LOTMAN, Iouri: *Estructura del texto artístico* (Madrid: Istmo, 1978).
- La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996).
- LUGONES, Leopoldo: *Lunario sentimental* (Madrid: Cátedra, 1988).
- LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela* (Barcelona: Edhasa, 1971).
- Sociología de la literatura* (Barcelona: Península, 1966).
- Problemas del realismo* (México D.F., etc.: Fondo de Cultura Económica, 1966).

- LYON, David: *Postmodernidad* (Madrid: Alianza, 1996).
- LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (Madrid: Cátedra, 1984).
- La Posmodernidad (explicada a los niños)* (Barcelona: Gedisa, 1995).
- LLARENA, Alicia: *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud (Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)* (Gaithersburgh [Maryland, USA]: Hspamérica, 1997).
- «Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 26, Universidad Complutense de Madrid, 1997, pp. 107-117.
- LLORENTE, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)* (Madrid: Visor, 1995).
- MACHEREY, Pierre Macherey: *Para una teoría de la producción literaria* (Caracas: Univ. Central de Venezuela, 1966).
- MABILLE, Pierre: *Egrégos o la vida de las civilizaciones* (Barcelona: Octaedro, 2007).
- MACHADO, Antonio: *Los complementarios* (Madrid: Cátedra, 1987) y (Buenos Aires: Losada, 1957) [He utilizado primero la edición de Cátedra, más accesible, para luego acudir a la edición argentina de 1957, dado que la primera mencionada carece de un texto que creo fundamental, titulado «Sobre el empleo de las imágenes en la lírica»].
- Juan de Mairena*, vols. I-II (Madrid: Cátedra, 2009-2012).
- «Don Francisco Giner de los Ríos» (1915), en *Revista de Educación*, nº 243, Madrid, 1976, pp. 107-108.
- MAESTRO, Jesús G.: «La expresión dialógica como modelo comparatista en el discurso lírico de J. L. Borges y F. Pessoa (Hacia una crítica de la razón dialógica)», en Fernando CABO ASEGUILAZA & Germán GULLÓN (eds.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*, en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, nº 21, (Ámsterdam: Rodopi, 1998), pp. 267-324.
- MAGRIS, Claudio: *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna* (Barcelona: Península, 1993).
- MALATESTA, Julián: *La imagen poética* (Cali [Colombia]: Universidad del Valle, 2007).
- MALLARMÉ, Stéphane: *Poesía completa*, ed. bilingüe (Barcelona: Ediciones 29, 2001).
- Œuvres complètes*, tomos I-II (París: Gallimard, 1998-2003).
- Correspondance I (1862-1871)* (París: Gallimard, 1959).

- Igitur / Divagations / Un coup de dés* (París: Gallimard, 1976).
- MANDELSTAM, Osip: *Tristia y otros poemas* (Montblanc [Tarragona]: Igitur, 1998).
- MANGANELLI, Giorgio: *La literatura como mentira* (Madrid: Dioptrías, 2014).
- MANN, Thomas: *Consideraciones de un apolítico* (Madrid: Capitán Swing, 2011).
- La montaña mágica* (Barcelona: Edhasa, 2009).
- MANNONI, Octave: *La otra escena (claves de lo imaginario)* (Buenos Aires: Amorrortu, 1979).
- MARCHESE, Angelo & FORRADELLAS, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona: Ariel, 1997).
- MARCUSE, Herbert: *Eros y civilización* (Barcelona: Ariel, 1999).
- Crítica de la tolerancia pura* (Madrid: Editora Nacional, 1977).
- MARGOTTON, Jean-Charles (ed.): *Le mythe de l'âge d'or dans les littératures modernes* (Lyon : Centre de Recherche « Langues et cultures européennes », 1998).
- MARÍ, Antoni: *La voluntad expresiva. Ensayos para una poética* (Barcelona: Versal, 1991).
- MARIATEGUI, José Carlos: *El artista y la época* (Lima: Amauta, 1970).
- MARINA, José Antonio: *Elogio y refutación del ingenio* (Barcelona: Anagrama, 1992).
- MARIÑO SÁNCHEZ, Diego: *Historiografía de Dionisio. Introducción a la historiografía de la religión griega antigua*, Tesis Doctoral (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2007).
- MARISTANY, Luis: *El gabinete del doctor Lombroso (Delincuencia y fin de siglo en España)* (Barcelona: Anagrama, 1973).
- «Lombroso y España: Nuevas consideraciones», en *Anales de Literatura Española*, nº 2, 1983, pp. 361-381.
- MARRADES MILLET, Julián: «Cultura y civilización: a propósito de las *Consideraciones de un apolítico*, de Thomas Mann», en «Thomas Mann y la espada de doble filo de la ironía en la política», en SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (ed.): *Cultura contra civilización: en torno a Wittgenstein* (Valencia: Pre-Textos, 2008), pp. 41-56.
- MARTÍN OTÍN, José Antonio: *La desesperación del té (27 veces Pepín Bello)* (Valencia: Pre-Textos, 2008).
- MARTÍNEZ, Alejandro & HENAR, Jacobo (coords.): *La postmodernidad ante el espejo* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2009).
- MARTÍNEZ, Francisco José: *Autoconstitución y libertad. Ontología y política en Espinosa* (Barcelona: Anthropos, 2007).

- MARTÍNEZ, Izaskun: «El pragmatismo de Unamuno», en *Anuario Filosófico*, XL, nº 2, Pamplona, 2007, pp. 435-450.
- MARTÍNEZ CORTÉS, Fernando: *La medicina y su historia como motivo literario* (México, D.F.: La Medicina del Hombre en su Totalidad, 1984).
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Ezquiel: «El juego como escuela de vida: Karl Groos», en *Magister: Revista Miscelánea de Investigación*, nº 22, 2008, pp. 7-22.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio: «La poesía, un género fantasmal», en *La cera que arde* (ensayos) (Albacete: Diputación Provincial, 1990).
- MARX, Karl: *Contribución a la crítica de la economía política* (Madrid: Siglo XXI, 2005).
- Líneas fundamentales de la crítica de la economía política* (Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1978).
- El Capital*, obra completa en 8 vols. (Madrid: Akal, 2012).
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich: *Sobre arte y literatura* (Madrid: Ciencia Nueva, 1968).
- MAS, Amédée: *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo* (Madrid : Ediciones Hispano-Americanas, 1957).
- MATE, Reyes: *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»* (Madrid: Trotta, 2006).
- MATURO, Graciela: *La razón ardiente. Aportes a una teoría literaria latinoamericana* (Buenos Aires: Biblos, 2004).
- MAULNIER, Thierry: *Racine* (París: Gallimard, 1954).
- MAUPASSANT, Guy de: *La máscara y otros cuentos fantásticos* (Madrid: Edaf, 2007).
- MAYOS SOLSONA, Gonzalo & PENEDO PICOS, Antonio & TRULLO-HERRERA, José Luis: *Los sentidos de la hermenéutica* (Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991).
- MELETINSKI, Eleazar: *El mito* (Madrid: Akal, 2001).
- MELLIZO, Carlos: *Nueva introducción a Francisco Sánchez «el Escéptico»* (Zamora: Monte Casino, 1982).
- MÉNDEZ FRANCISCO, Luis (coord.): *La Ética, aliento de lo Eterno: homenaje al profesor Rafael A. Larrañeta* (Salamanca: San Esteban, 2003).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, Tomo IV, *Introducción al siglo XIX (I Alemania – II Inglaterra)* (Madrid: C.S.I.C, 1946).

- MENTON, Seymour: *Historia verdadera del realismo mágico* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 2003).
- MERCADAL, José García (ed.): *Antología de humoristas españoles del siglo I al XX* (Madrid: Aguilar, 1964).
- MERCIER, Alain: *Les sources ésotériques et ocultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, Vols. I-II (París: Editions A. G. Nizet, 1969-1974).
- MEREDITH, George: *George Meredith's essay on comedy and other new quarterly magazine publications (A critical edition)* (Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 1998).
- MEUTHEN, Erich: *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst: Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans* (Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2001).
- MICHAUX, Henri: *Frente a los cerrojos / Puntos de referencia* (Valencia: Pre-Textos, 2000).
- MÍGUEZ BARCIELA, Aida: «*Moîra, aión, khrónos* y la noción de “Zeitlichkeit” en *Sein und Zeit*. La posibilidad de un espacio hermenéutico», en *Ontology Studies*, nº 10, Universidad del País Vasco & Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, pp. 199-207.
- MIHURA, Miguel: *Mis Memorias* (Barcelona: José Janés, 1948).
- MILNER, Max (ant. y present.): *Littérature et pathologie* (Saint-Denis: PUV, 1989).
- MINGUET, Philippe: *Estética del Rococó* (Madrid: Cátedra, 1992).
- MINGELGRÜN, Albert: «Jalons pour une analyse des “152 proverbes” d'Éluard et de Péret», en *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tomo 59, fascículo 3, Bruselas, 1981, pp. 574-584.
- MOLES, Abraham: *El Kitsche. El arte de la felicidad* (Buenos Aires: Paidós, 1973).
- MOLIÈRE: *El burgués gentilhomme* (Dueñas, Palencia: Simancas, 2009).
- MOLINA, César Antonio: *Sobre la inutilidad de la poesía* (Madrid: Huerga & Fierro, 1995).
- En honor de Hermes* (Madrid: Huerga & Fierro, 2005).
- MOLINA, Ricardo: *Función social de la poesía* (Madrid: Guadarrama, 1971).
- MOLINA CANTÓ, Eduardo: «Sobre la agudeza. Un capítulo del *Catalejo aristotélico de Emanuele Tesauro*», en *Onomázein*, nº 1 (2004/1), pp. 27-49.
- MONDRIAN, Piet: *Realidad natural y realidad abstracta* (Barcelona: Barral, 1973).
- MONTEVERDE, Eduardo: *Los fantasmas de la mente. Ensayo sobre imaginación y demencia* (México, DF: Paidós, 2005).

- MORALES PECO, Monserrat: *Edipo en la literatura francesa : las mil y una caras de un mito* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002).
- MOREL, Jean-Pierre: *Le roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France, 1920-1932* (Paris : Gallimard, 1986).
- MORENO VILLA, José: *Vida en claro* (México D.F., etc.: Fondo de Cultura Económica, 1976).
- MORGENTHALER, Walter: *Madness & Art : The life and works of Adolf Wölfli* (Londres: University of Nebraska Press, 1992).
- MORIER, Henri: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1981).
- MORO, César: *Vida de poeta (Algunas cartas de César Moro)* (Caracas: Pequeña Venecia, 2000).
- MORGENSTERN, Christian: *Canciones de la horca*, selec. trad. e introd. de José M. Valverde (Madrid: Visor, 1976).
- Christian Morgenstern's Galgenlieder (A selection)* (Berkeley y Los Ángeles / Londres: University of California Press / Cambridge University Press, 1963).
- MORRIS, David: *La cultura del dolor* (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1993).
- MORRIS, William: *Noticias de ninguna parte* (Madrid: Capitán Swing, 2011).
- MOSSÉ, Fernand (dir.): *Histoire de la littérature allemande* (Paris: Aubier, 1959).
- MÚJICA, Hugo: *Poéticas del vacío* (Madrid: Trotta, 2002).
- MÜLLER-BERGH, Klaus (selecc. y nota preliminar): *Asedios a Alejo Carpentier. Once ensayos críticos sobre el novelista cubano* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972).
- MORRIS, Cyril Brian: *Jirafas que arden: El cine de Salvador Dalí* (Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2004).
- MUSCHG, Walter: *Historia trágica de la literatura* (México, D.F.: F.C.E., 1997).
- NANCY, Jean-Luc: *El peso de un pensamiento* (Castellón: Ellago Ediciones, 2007).
- NAVARRO, Ginés: *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille* (Barcelona: Anthropos, 2002).
- NERDRUM, Odd: *On kitsch* (Oslo: Kagge Forlag, 2001).
- Confieso que he vivido* (Santiago de Chile: Pehuén, 2005).
- NERUDA, Pablo: *Obras completas*, Vols. I-III (Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1999-2000).
- NERVO, Amado: *Obras completas*, Vol. 1 (Madrid: Aguilar, 1955).

- NEVILLE, Edgar: *Obras selectas* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1969).
- NEWMAN, Stanley Stewart: «Further experiments in phonetic symbolism», en *The American Journal of Psychology*, vol. 45, nº 1, Jan., 1933, pp. 53-75.
- NICOLESCU, Basarab: *Teoremas poéticos* (Madrid: Salto de Página, 2003).
- NIETO NUÑO, Miguel (coord.): *Literatura y Comunicación* (Madrid: Castalia, 2010).
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael: «El juego y la experiencia de los mundos posibles», en ROMERA CASTILLO, José: (ed.) *Investigaciones semióticas IV: describir, inventar, transcribir el mundo*, Vol. I (Madrid: Visor, 1992), pp. 437-442.
- OÑATE ZUBIA, Teresa: «Lyotard: la escritura de la disensión», en *Revista de Occidente*, nº 73, junio de 1987, pp. 109-127.
- ORDÓÑEZ, Andrés: *Fernando Pessoa, un místico sin fe. Una aproximación al pensamiento heteronímico* (México: Siglo XXI, 1991).
- ORTEGA, Julio: *César Vallejo. El escritor y la crítica* (Madrid: Taurus, 1981).
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética* (Madrid: Alianza, 2000).
- Meditaciones del Quijote* (Madrid: Revista de Occidente, 1975).
- El tema de nuestro tiempo*, en *Obras Completas*, tomo III (Madrid: Revista de Occidente, 1966).
- Obras completas*, Tomo II (Madrid: Taurus, 2004).
- ORTIZ-OSÉS, Andrés & LANCEROS, Patxi (Dirs.): *Claves de Hermenéutica (Para la filosofía, la cultura y la sociedad)* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2009).
- OTERO, Néstor: «Los códigos del juego lingüístico», en ROMERA CASTILLO, José: (ed.) *Investigaciones semióticas IV: describir, inventar, transcribir el mundo*, Vol. II (Madrid: Visor, 1992), pp. 959-979.
- OTT, Jonathan: *Pharmacotheon: drogas enteogénicas, sus fuentes vegetales y su historia* (Barcelona: La Liebre de Marzo, 2000).
- OTTO, Rudolf: *Lo santo: lo irracional y lo racional en la idea de Dios* (Madrid: Alianza, 1991).
- OTTO, Walter F.: *Dionisio. Mito y culto* (Madrid: Siruela, 1997).
- PADILLA CHASING, Iván Vicente: *Milan Kundera y el totalitarismo kitsch: dictadura de conciencias y demagogia de sentimientos* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010).

- PÁEZ DÍAZ DE LEÓN, Laura (ed.): *La Escuela de Frankfurt. Teoría crítica de la sociedad. Ensayos y textos* (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001).
- PARAÍSO, Isabel: *Psicoanálisis de la experiencia literaria* (Madrid: Cátedra, 1994).
- PARDO BAZÁN, Emilia: *La cuestión palpitante* (Barcelona: Anthropos, 1989).
- PASTOR, Manuel: *Los orígenes del fascismo en España* (Madrid: Tucur, 1975).
- PAVESE, Cesare: *El oficio de vivir* (Madrid: El País, 2003).
- PAUWELS, Louis & GERGIER, Jacques: *El retorno de los brujos* (Barcelona: Plaza & Janés, 1965).
- PAVIS, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología* (Barcelona: Paidós, 1984).
- PAYERAS GRAU, María & FERNÁNDEZ RIPOLL, Luis M. (coord.): *Fin(es) de siglo y Modernismo*, Congreso Internacional (Buenos Aires-La Plata: 1996).
- PASTIOR, Oskar: «Anagramme und Palindrome von und zu Velimir Chlebnikov, Dmitrij Avaliani, Aleksandr Arfejev, Sergej Birjukov, Vsevolod Nekrasov, Nikolaj Ladygin, Stanislav Lakoba», *Zwischen den Zeilen*, nº 10, octubre de 1997, pp. 126-151.
- PAZ, Octavio: *El arco y la lira* (México D. F.: F. C. E., 1998).
- Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974).
- Las peras del olmo* (Barcelona: Seix Barral, 1987).
- Inmediaciones* (Barcelona: Seix Barral, 1979).
- Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda* (Barcelona: Seix Barral, 1991).
- La otra voz. Poesía y fin de siglo* (Barcelona: Seix Barral, 1990).
- «Escribir y decir (Conversación en la Universidad)», en *Revista de la Universidad de México*, vol. 36, nº 1, mayo de 1981, pp. 2-10.
- PAZ GAGO, José María: «Realidad, realismo y ficción realista», en ROMERA CASTILLO, José: (ed.) *Investigaciones semióticas IV: describir, inventar, transcribir el mundo*, Vol. II (Madrid: Visor, 1992), pp. 707-712.
- PECKHAM, Morse: «Is the Problem of Literary realismo a Pseudoproblem?», en *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, XII; Minneapolis, 1970, pp. 95-112.
- PEIGNOT, Jérôme : «Les jeux de l'amour et du langage», en H. Béhar (ed.) : *Amour-Humour*, número especial de la revista *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* (Paris : L'Age d'Homme, 1988), pp. 43-54.
- PEIRCE: Charles Sanders: *El hombre, un signo* (Barcelona: Crítica, 1988).

- PEÑATE, Julio: «Fotografía, crítica literaria y axiología poética», en *Félix Casanova de Ayala. La visión del Postismo* (Tenerife: HA, 1985), pp. 116-126.
- PEREC, Georges: *Entretiens et conférences*, Vols. I-II (Nantes: Joseph K, 2003).
- La disparition* (París: Gallimard, 1997).
- PERAL VEGA, Emilio: *De un teatro en silencio. La pantomima en España de 1890 a 1939* (Barcelona: Anthropos, 2008).
- «Burla clásica-burla moderna: el personaje de Perlimplín», en Javier HUERTA CALVO & Emilio PERAL VEGA & Jesús PONCE CÁRDENAS (eds.): *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro* (Madrid: Verbum, 2001), pp. 223-244.
- PERKINS, D. N.: *Los trabajos de la mente* (México, D.F., etc.: Fondo de Cultura Económica, 1981).
- PERIÑAN, Blanca: *Poeta ludens. Disparate, per qué y cistes en los siglos XVI y XVII* (Pisa: Giardini, 1979).
- PERSIA, Jorge de: «La renovación musical del primer tercio del siglo XX», en Javier Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura* (Paris-Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys, 1998), pp. 413-438.
- PESSOA, Fernando: *Libro del desasosiego* (Barcelona: El Acantilado, 2002).
- La educación del estoico* (Barcelona: Acantilado, 2005).
- Poesía*, Vols. I-VI (Madrid: Abada, 2013-2014).
- El poeta es un fingidor (Antología poética)*, ed. a cargo de Ángel Crespo (Madrid: Espasa-Calpe, 1982).
- PIAGET, Jean: *La representación del mundo en el niño* (Madrid: Morata, 2001).
- PICCHI, Fernando: *Esoterismo e magia nelle poesie di W. B. Yeats* (Florencia: Nardini, 1977).
- PICÓ, Josep (ed.): *Modernidad y postmodernidad* (Madrid: Alianza, 1988).
- PICON, Gaëtan: *Panorama de la literatura francesa actual* (Madrid: Guadarrama, 1958).
- PIGEAUD, Jackie: *La maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique* (Paris : Les Belles Lettres, 2006).
- PIRANDELLO, Luigi: *Ensayos* (Madrid: Guadarrama, 1968).
- PITIGRILLI: *Diccionario de la sinceridad* (Barcelona: Planeta, 1962).
- PLÉJANOV, Yuri: *Arte y Vida social* (Barcelona: Fontamara, 1974).
- PLEBE, Armando: *Una reconsideración de la estética soviética* (México, D.F., etc.: Fondo de Cultura Económica, 1981).

- PO, Li: *A punto de partir. Cien poemas de Li Bai* (Valencia: Pre-Textos, 2005).
- POMPEY, Francisco: *Los artistas y el público* (Madrid: Editora Nacional, 1942).
- PONTALIS, Jean-Bertrand: *Le Dormeur éveillé* (Paris : Mercure de France, 2004).
- PORRES CABALLERO, Silvia: «La dionisización del dios Pan», en *Synthesis*, nº 19, Universidad Nacional de La Plata (Argentina), 2012, pp. 63-82.
- POSADA, Adolfo: *Breve historia del krausismo español* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1981).
- POSADA, Francisco: *Lukacs, Brecht y la situación del realismo socialista* (Buenos Aires: Galerna, 1969).
- POUND, Ezra: *The literary essays of Ezra Pound* (New York: New Directions Publishing, 1968).
- POZUELO YVANCOS, José María: «¿Enunciación lírica?», en Fernando CABO ASEGUINOLAZA & Germán GULLÓN (eds.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*, en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, nº 21, (Ámsterdam: Rodopi, 1998), pp. 41-76.
- PRIETO GRANDE, María: «Las reglas del juego: una lectura lúdica de Julio Cortázar», en ROMERA CASTILLO, José: (ed.) *Investigaciones semióticas IV: describir, inventar, transcribir el mundo*, Vol. II (Madrid: Visor, 1992), pp. 733-740.
- PROUDHON, Pierre-Joseph: *Les confessions d'un révolutionnaire* (Paris: Garnier Frères, 1852).
- PUJANTE SÁNCHEZ, José David: *Mímesis y siglo XX: formalismo ruso, teoría del texto y del mundo, poética de lo imaginario* (Murcia: Universidad de Murcia, 1992).
- PUTNAM, Samuel: *François Rabelais, man of the Renaissance. A spiritual biography* (Whitefish [Montana]: Literary Licensing, 2011).
- PUTNAM, Samuel *et alia* (ed. y comp.): *The european caravan. An anthology of the new spirit in European literature (Part I: France, Spain, England and Ireland)* (Nueva York: Brewer, Warren & Putnam 1931).
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome: *Diccionario de arquitectura. Voces teóricas* (Buenos Aires: Nobuko, 2007).
- QUENEAU, Raymond: *Bâtons, chiffres et lettres* (Paris: Gallimard, 1965).
- Dessins, gouaches et aquarelles*, precedido de Dominique Charnay : «Raymond Queneau et la peinture» (Paris: Buchet-Chastel, 2003).
- QUESADA MARCO, Sebastián: *Diccionario de civilización y cultura españolas* (Madrid: Istmo, 1997).

- QUINCHE, Florence & RODRÍGUEZ, Antonio: *Quelle éthique pour la littérature ? Pratiques et déontologies* (Genève: Labor et Fides, 2007).
- RABELAIS, François: *Gargantúa* (Madrid: Cátedra, 2008).
- Pantagruel* (Madrid: Cátedra, 2009).
- Tercer libro de Pantagruel* (Madrid: Cátedra, 2009).
- Cuarto libro de Pantagruel* (Madrid: Cátedra, 2011).
- RAMOS, Francisco: *La música del siglo XX. Una guía completa* (Madrid: Turner, 2013).
- RAMOS, José Luis & MARTÍNEZ, Janeth (comps.): *Diversas miradas en torno al juego* (México: ENAH / Conaculta, 2000).
- RAMOS ORTEGA, Manuel José (ed. y coord.): *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, Vols. I-III (Madrid: Ollero y Ramos, 2005).
- RANK, Otto: *La volonté du bonheur: au delà du freudisme* (París: Librairie Stock Delamain et Boutelleau, 1934).
- RATISBONNE, Louis: *Impressions littéraires* (Paris: Michel Lévy Fères, 1855).
- REGUERA, Isidoro: *Jacob Böhme* (Madrid: Siruela, 2003).
- REINACH, Salomon: *Orfeo. Historia general de las religiones* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1943).
- Cultes, mythes et religions* (Paris : Robert Laffont, 1996).
- REYES, Alfonso: *Obras completas de Alfonso Reyes, XIV*, que incluye: *La experiencia literaria / Tres puntos de exegética literaria / Páginas adicionales* (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1997).
- REYES, Graciela: *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos* (Madrid: Arco, 1994).
- RIVEL, Charlie: *Pobre payaso* (Barcelona: Destino, 1973).
- RICOEUR, Paul: *La metáfora viva* (Madrid: Trotta / Ediciones Cristiandad, 2001).
- RIGAUT, Jacques: *Agencia general del suicidio* (Barcelona: Anagrama, 1974).
- Écrits* (Paris: Gallimard, 1970).
- RILKE, Rainer Maria: *Las elegías del Duino*, trad. de Otto Dörr (Madrid: Visor, 2002).
- Cartas a un joven poeta* (Madrid: Alianza, 1980).
- Sonetos a Orfeo* (Madrid: Hiperión, 2010).
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo: «La modernidad estética», en BELTRÁN ALMERÍA, Luis & RODRÍGUEZ GARCÍA, José Luis (coords.): *Simbolismo y hermetismo: aproximación a la modernidad estética* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2007), pp. 57-66.

- RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Teoría e historia de la producción ideológica* (Madrid: Akal, 1974).
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: «La crítica literaria marxista», en *Revista de crítica literaria marxista*, nº 1; Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1989, pp. 26-63.
- RODRÍGUEZ SILVA, Aníbal: *Poética de la interpretación (La obra de arte en la hermenéutica de H. G. Gadamer)* (Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 2005).
- RODRÍGUEZ TOUS, Juan Antonio: *Idea estética y negatividad sensible* (Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 2002).
- ROF CARBALLO, José: *El teatro de humor en España* (Madrid: Editora Nacional, 1966).
- ROH, Franz: *Realismo mágico: post-expresionismo (Problemas de la pintura europea más reciente)* (Madrid: Alianza, 1997).
- ROJAS YEDRA, Rubén: «Lorca en imágenes. *El paseo de Buster Keaton*», en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 5, 2014, pp. 168-199.
- ROKHA, Pablo de: *Obras inéditas* (Santiago de Chile: LOM, 1999).
—*Antología* (Madrid: Visor, 1992).
- ROMAINS, Jules: *La Vision extra-rétinienne et le sens paroptique. Recherches de psychophysiologie expérimentale et de physiologie histologique* (París: Gallimard, 1972).
- ROMÁN ALCALÁ, Ramón: *Lucrecio: razón filosófica contra superstición religiosa* (Córdoba: UNED / Universidad de Córdoba, 2002).
- ROMERA CASTILLO, José & GUTIÉRREZ CARBALLO, Francisco (eds.): *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor, 1995).
- ROMERA CASTILLO, José (ed.): *Investigaciones semióticas IV: describir, inventar, transcribir el mundo* (Madrid: Visor, 1992).
- ROMO, Manuela: *Psicología de la creatividad* (Barcelona: Paidós, 1998).
- ROS, Xon de: *Primitivismo y modernismo. El legado de María Blanchard* (Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, etc.: Peter Lang, 2007).
- ROSS, Waldo: *Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana* (Barcelona: Anthropos, 1992).
- ROTTERDAM, Erasmo de: *Elogio de la estupidez* (Madrid: Akal, 2004).
- ROS DE OLANO, Antonio: *Poesías* (Madrid: M. Tello, 1886).
—*Cuentos estrambóticos y otros relatos*, ed. de Enric Cassany (Barcelona: Laia, 1980).

- Relatos*, ed. de Jaume Pont (Barcelona: Crítica, 2008).
- ROSALES, Luis: *Poesía reunida (1935-1974)* (Barcelona: Seix Barral, 1981).
- ROSES LOZANO, Joaquín: «Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora», en *Criticón*, nº 49, 1990, pp. 31-49.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Œuvres complètes*, vol. 2 (París : Seuil, 1971).
- ROYO, Jordi: *La imagen poética: algunas consideraciones* (Vitoria-Gasteiz: Bassarai, 2004).
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier: *El arte ensimismado* (Barcelona: Anagrama, 1997).
- RUBIO CARRACEDO, José: «Manuscrit de Génève: Jean-Jacques Rousseau», en *Contrastes: revista internacional de filosofía*, nº 5, 2000, Sección de Filosofía de la Universidad de Málaga, pp. 315-347.
- «“Jean-Jacques Rousseau”: Manuscrit de Génève (continuación)», en *Contrastes : revista internacional de filosofía*, nº 6, 2001, Sección de Filosofía de la Universidad de Málaga, pp. 223-261.
- RUCK, Carl A. P.; BIGWOOD, Jeremy; STAPLES, Danny; OTT, Jonathan & GORDON WASSON, R.: *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios* (México D. F., etc.: Fondo de Cultura Económica, 1980).
- RUDOMÍN, Pablo (coord.): *El concepto de realidad. Verdad y mitos en la ciencia, la filosofía, el arte y la historia* (México, D.F.: El Colegio Nacional, 2004).
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad* (Madrid: Akal, 2004).
- RUIZ SORIANO, Francisco (ed.): *Poetas órficos. Antología* (Madrid: Huerga & Fierro, 2004).
- RUSSELL, Bertrand: *Elogio de la ociosidad* (Madrid: Diario Público, 2010).
- RUY SÁNCHEZ, Alberto: *Con la literatura en el cuerpo* (Barcelona: Emecé, 2003).
- RUYER, Raymond : «L’expressivité», en *Revue de Métaphysique et de Morale*, nº 1-2, París, Enero-Junio de 1955, pp. 69-100.
- SABORIT, Pere: *Política de la alegría* (Valencia: Pre-Textos, 2002).
- SACRISTÁN LUZÓN, Manuel: *Lecturas* (Barcelona: Icaria, 1985).
- SANZ, Juan Carlos & GALLEGO, Rosa: *Diccionario Akal del color* (Madrid: Akal, 2001).
- SALABERT, Pere: *De la creatividad y el Kitsch: meditaciones postmodernas* (Montevideo: Uno, 1990).

- SALVADOR, Vicent: «Trops i figures (II)», en *El gest poètic* (Valencia: Institut de Filologia Valenciana, 1986).
- SAMAIN, Albert: *Au jardin de l'enfante / El jardín de la infanta*, ed. Bilingüe de Carlos Pujol (Granada: Comares, 1993).
- SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel: *Pío Baroja, a escena* (Barcelona: Espasa-Calpe, 2006).
—*Derrotero de Pío Baroja* (Irún: Alberdania, 2000).
- SÁNCHEZ CÁMARA, Ignacio: *La teoría de la minoría selecta en el pensamiento de Ortega y Gasset* (Madrid: Tecnos, 1986).
- SÁNCHEZ DEL MORAL, Luis: «(Im)posibilidad de la literatura infantil : hacia una caracterización estética del discurso», en *Cauce*, N° 14-15, 1992, pp. 525-560.
—*Literatura infantil y lenguaje literario* (Barcelona: Paidós, 1995).
- SÁNCHEZ MECA, Diego: *El nihilismo. Perspectivas sobre la historia intelectual de Europa* (Madrid: Síntesis, 2004).
—*Metamorfosis y confines de la intelectualidad* (Madrid: Tecnos, 1995).
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: *Las ideas estéticas de Marx. Ensayos de estética y marxismo* (México: Era, 1965).
—*Filosofía de la praxis* (México: Grijalbo, 1967).
—*Sobre arte y revolución* (México: Grijalbo, 1979).
- SANTAYANA, George: *Interpretaciones de poesía y religión* (Madrid: Cátedra, 1993).
- SANTOS ZAS, Margarita *et alia*: *Todo Valle-Inclán en Roma (1933-1936). Edición, anotación, índices y facsímiles* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2010).
- SAPIR, Edward: «A study in phonetic symbolism» (1929), *Selected writings in language, culture, and personality* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1985), pp. 61-72.
- SARABIA, Rosa: *Poetas de la palabra hablada* (Londres: Tamesis, 1997).
- SARGATAL, Alfred: «Poesía abierta», en *Operador*, n° 1, Sevilla, abril de 1978, p. 120-122.
- SARMIENTO, Martín: *Memorias para la Historia de la poesía y poetas españoles*, Tomo primero (Madrid: Joachin Ibarra, 1775).
- SARTRE, Jean Paul: *Bosquejo de una teoría de las emociones* (Madrid: Alianza, 1971).
—*¿Qué es la literatura?* (Buenos Aires: Losada, 2003).
—*(et alia) ¿Para qué sirve la literatura?* (Buenos Aires: Proteo, 1970).
- SASTRE, Alfonso: *La Revolución y la crítica de la cultura* (Hondarribia: Hiru, 1995).

- Anatomía del realismo* (Barcelona: Seix-Barral, 1965).
- SATZ, Mario: *Las vocales de la risa. Risoterapia y cultura* (Madrid: Miraguano, 2001).
- SAVINIO, Alberto: *Nueva enciclopedia* (Barcelona: Acantilado, 2010).
- SCARPETTA, Guy: *L'Impureté* (París: Grasset & Fasquelle, 1985).
- L'artifice* (París: Grasset & Fasquelle, 1988).
- SCHELER, Max: *El puesto del hombre en el Cosmos* (Buenos Aires: Losada, 2004).
- SCHLEINER, Winfried: *Melancholy, genius, and utopia in the Renaissance* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1991).
- SCHNEIDER, Marius: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* (Madrid: Siruela, 1998).
- SCHWITTERS, Kurt: *Poesía fonética* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001).
- SCHWOB, Marcel: *El libro de Monelle* (Madrid: Hiperión, 2008).
- SEIBEL, Beatriz: *Historia del circo* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2005).
- SEIFERT, Jaroslav (ed.): *Praga en el sueño* (Barcelona: Icaria, 1996).
- SELVA, Enrique: «Gecé y la “vía estética” al fascismo en España», en Ferran GALLEGÓ & Francisco MORENTE (eds.): *Fascismo en España* (Barcelona: El Viejo Topo, 2005), pp. 69-99.
- SERRA, Màrius: *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2001).
- SERRANO, Carlos & SALAÜN, Serge (eds.): *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad* (Madrid: Marcial Pons, 2006).
- SHAFTESBURY, Tercer Conde de (Anthony Ashley Cooper):
- Carta sobre el entusiasmo* (Barcelona: Crítica, 1997).
- Characteristics of men, manners, opinions, times* (Cambridge / New York, etc.: Cambridge University Press, 1999).
- SIENA, Pedro: *La vida pintoresca de Arturo Bührle* (Santiago de Chile: Dirección General de Talleres Fiscales de Prisiones, 1929).
- SILVA OCHOA, Haydée: *Poétiques du jeu. La métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XX^e siècle*, Tesis Doctoral (París : Université de Paris III, 1999).
- «Paradigmas y niveles del juego», en RAMOS, J. L. (coord.): *Juego, educación y cultura* (México: ENAH - Conaculta, 1999), pp. 35-52.

- «Juego y metáfora: una lectura desde Ricoeur y Derrida», *Intersticios*, año 14, núm. 30, enero-junio de 2009, pp. 13-23.
- SIMÓN, Carlos: «La experiencia del arte en la época del *fin de su autonomía*», en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº 33, mayo de 2004, dirección URL <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/csimon33.pdf>
- SOBEJANO, Gonzalo: *El epíteto en la lírica española* (Madrid: Gredos, 1956).
- SOLA, Pere: *La metáfora en la poesía de Louis Aragon* (Lleida: Universitat de Lleida, 2000).
- SOURIAU, Étienne: *Diccionario Akal de Estética* (Madrid : Akal, 1990).
- SOUZA, Robert: *Un debate sobre la poesía*, incluido en H. Brémond: *La poesía pura* (Buenos Aires: Argos, 1947).
- SPARIOSU, Mihai I.: *Dionysus reborn: Play and the aesthetic dimension in modern philosophical and scientific discourse* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1989).
- Literature, Mimesis and Play: Essays in Literary Theory* (Tübingen: Gunter Narr, 1982).
- SPITZER, Leo: *Lingüística e historia literaria* (Madrid: Gredos, 1968).
- STAËL, Mme.: *Alemania* (Madrid : Espasa-Calpe, 1991).
- STAROBINSKI, Jean: *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (París: Gallimard, 2004).
- La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)* (Madrid: Taurus, 1974).
- «Prefacio» a R. Burton: *Anatomía de la melancolía* (Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997-2002).
- STEINER, George: *Nostalgia del absoluto* (Madrid: Siruela, 2001).
- STEINER, Peter: *El Formalismo ruso: una metapoética* (Madrid: Akal, 2001).
- STERNE, Laurence: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (Madrid: Cátedra, 2008).
- STEVENS, Wallace: *Aforismos completos* (Barcelona: Lumen, 2002).
- STOREY, Robert F.: *Pierrot: A critical history of a mask* (Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1978).
- SULLY, James: *Pessimism: A history and a criticism* (Nueva York: Appleton, 1891).
- SWINBURNE, Algernon Charles: *Swinburne's Collected Poetical Works*, Vol. 2 (London: William Heinemann, 1924).
- TAGORE, Rabindranath: *Gitanjali* (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2004).
- TAINE, Hippolyte: *History of english literature*, Vols. I-II (Edinburgh: Edmonston & Douglas, 1871).

- TAITÁN, Diego: *La cautela del salvaje. Pasiones y política en Spinoza* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002).
- TATILON, Claude: *Sonorités et texte poétique* (Montreal : Didier, 1976).
- TEITARO SUZUKI, Daisetsu: *Budismo Zen* (Barcelona: Kairós, 2007).
- Vivir el Zen: historia y práctica del budismo zen* (Barcelona: Kairós, 2009).
- TESTER, Jim: *Historia de la astrología occidental* (México D.F.: Siglo XXI, 1990).
- THERBORN, Göran: *La escuela de Frankfurt* (Madrid: Anagrama, 1972).
- THOLEN, Georg Christoph: «Das Unheimliche an der Realität und die Realität des Unheimlichen», en *Fragmente. Schriftenreihe zur Psychoanalyse*, nº 11, Kassel, 1984, pp. 6-19.
- THOMAS, J. L. H.: *En busca de la seriedad* (Madrid: Encuentro, 2002).
- TIEGHEM, Philippe: *Les grandes doctrines littéraires en France* (Paris : Presses Universitaires de France, 1974).
- TIMOFÉIEV, L.: *Fundamentos de la teoría de la literatura* (Moscú: Progreso, 1979).
- TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972).
- TOURNIER, Michel: «Albert Dürer Melencolia I», en *Nouvelle Revue Française*, nº 544-547, Paris, Julio-Agosto de 1998, pp. 3-9.
- TRAKL, George: *Obras completas* (Madrid: Trotta, 2000).
- TREMBLAY, Thierry: «La part divine ; Maurice Blanchot, Pierre Klossowski», en Éric Hoppenot & Daiana Manoury (eds.) : *Maurice Blanchot, de proche en proche* (Paris : Éditions Complicités, 2007), pp. 274-281.
- TRIAY, Josep: *Guía universal de la música clásica* (Barcelona: Robinbook, 2008).
- TROTSKY, León: *Sobre arte y cultura* (Madrid: Alianza, 1973).
- Literatura y Revolución* (Madrid: Akal, 1979).
- TUSÓN, Jesús: *El lujo del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1989).
- UCELAY, Margarita: «Introducción» a F. García Lorca: *Así que pasen cinco años* (Madrid: Cátedra, 1995), pp. 9-184.
- ULLÁN, José Miguel: *Ardicia (Antología poética, 1964-1994)* (Madrid: Cátedra, 1994).
- URBINA, Eduardo: *Principios y fines del «Quijote»* (Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1990).
- VALBUENA PRAT, Ángel: *Historia de la literatura española, IV* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1968).

- VALERA, Juan: «Prólogo» a Pedro Antonio de Alarcón: *Poesías serias y humorísticas* (Madrid: Tipografía de Gregorio Estrada, 1870).
- VALLCORBA, Jaume: «Introducción» a JUNOY, Josep Maria: *Obra poética* (Barcelona: Acantilado, 2010), pp. 11 *et seq.*
- Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica* (Barcelona: Quaderns Crema, 1994).
- VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Claves líricas (Aromas de leyenda, El pasajero, La pipa de kif)* (Madrid: Espasa-Calpe, 1976).
- Tablado de marionetas: para educación de príncipes* (Madrid: Espasa-Calpe, 1995).
- VANDO VILLAR, Isaac del: *La sombrilla japonesa* (Sevilla: Dendrónom, 1980).
- UMBRAI, Francisco: *Los ángeles custodios* (Barcelona: Destino, 1981).
- Los Alucinados* (Madrid: La Esfera, 2001).
- Lorca, poeta maldito* (Madrid: Planeta, 1998).
- UNAMUNO, Miguel de: «Malhumorismo», en *Soliloquios y conversaciones* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), pp. 67-75.
- Obras completas (Tomo I: Paisajes y Ensayos)* (Madrid: Escalicer, 1966).
- Obras completas (Tomo II: Novelas)* (Madrid: Escalicer, 1967).
- URMUZ: *Páginas extrañas* (Madrid: Ediciones Crusoe, 2010).
- USLAR PIETRI, Arturo: *Obras selectas* (Caracas: Edime, 1977).
- VACHÉ, Jacques: *Lettres de guerre, précédées de quatre essais d'André Breton* (Paris: Eric Losfeld, 1970).
- VALÉRY, Paul: *Cuadernos (1894-1945)* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007).
- Œuvres*, Tomos I-II (París: Gallimard, 1957-1960).
- VALLVERDÚ, Jaume: *L'hinduisme* (Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2006).
- VATTIMO, Gianni *et alia*: *En torno a la posmodernidad* (Barcelona: Anthropos, 1994).
- VAUTHIER, Bénédicte: *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004).
- VÁZQUEZ-ROMERO, José Manuel (coord.): *Francisco Giner de los Ríos. Actualidad de un pensador krausista* (Madrid: Marcial Pons, 2009).
- VEGA RAMOS, María José: *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la Poética del Renacimiento* (Madrid: C.S.I.C. y Universidad de Extremadura, 1992).
- VELÁSQUEZ, Andrés: *Libro de la melancolía* (Viareggio: Baroni, 2002).

- VELÁSQUEZ, Óscar: «Analizando las intenciones profundas del *Ars poetica* de Horacio», en *Onomazein*, n° 3, 1998, pp. 231-240.
- VERNIER, France: *¿Es posible una ciencia de lo literario?* (Madrid: Akal, 1975).
- VIAN, Boris: *Cent sonnets* (Paris: Christian Bourgois, 1984).
- VICENTE, Luis Miguel: *Estrellas y astrólogos en la literatura medieval española* (Ediciones del Laberinto, 2006).
- VICO, Giambattista: *Antología*, ed. de Rais Busom (Barcelona: Península, 1989).
- VILANOVA, Antonio & SOTELLO VÁZQUEZ, Adolfo (eds.): *Leopoldo Alas «Clarín»:* *Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril de 2001)* (Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 2002).
- VILANOVA, Antonio: «La teoría nivolesca del Bufo Trágico», en Dolores Gómez Molleda (ed.): *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989), pp. 189-216.
- VILAS, Manuel: *Listen to me* (Córdoba: La Bella Varsovia, 2013).
- Gran Vilas* (Madrid: Visor, 2012).
- VILAS, Santiago: *El humor y la novela española contemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1968).
- VILLÁN, Javier: *Palencia: paisaje con figura* (Madrid: Molinos de agua, 1980).
- VILLANUEVA, Darío: *Teorías del realismo literario* (Madrid: Instituto de España – Espasa-Calpe, 1992).
- VILLAUERRUTIA, Xavier: *Obra poética* (Madrid: Hiperión, 2006).
- VILLENA, Luis Antonio de: *Dados, amor y clérigos. El mundo de los goliardos en la Edad Media europea* (Madrid: Cupsa, 1978).
- VIQUESNEL, Jacques: *La Poésie est au coeur de l'enfant* (Condé-sur-Noireau: Charles Corlet et l'Association Amour-Humour et Poésie, 1986).
- VIREL, André: *Histoire de notre image* (Genève : Mont-Blanc, 1965).
- VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición* (Barcelona: Anagrama, 1998).
- VIVANCO, Luis Felipe: «El arte humano», en *Escorial. Revista de Cultura y Letras*, n° 1, Madrid, 1940, pp. 141-150.
- VOLEK, Emil: *Metaestructuralismo. Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales* (Madrid: Fundamentos, 1985).
- (Introducción y ed.) *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin*, Vol. I (Madrid: Fundamentos, 1992); Vol. II (1995).
- VYGOTSKI, Lev Semenovitch: *Psicología del arte* (Barcelona: Paidós, 2006).

- WALSER, Robert: *Los hermanos Tanner* (Barcelona: Debolsillo, 2015).
- WARNING, Rainer (comp.): *Estética de la recepción* (Madrid: Visor, 1989).
- WATTS, Alan: *El espíritu del zen* (Buenos Aires: Dédalo, 1972).
- El camino del Zen* (Madrid: Edhasa, 2003).
- WEBER, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (Madrid: Alianza, 2012).
- WEBSTER, Hutton: *La magie dans les sociétés primitives* (París: Payot, 1952).
- WELLEK, René: *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Vol. II (Madrid: Gredos, 1962).
- Historia literaria. Problemas y conceptos* (Barcelona: Laia, 1983).
- WHITMAN, Walt: *Hojas de hierba* (Barcelona: Organización Editorial Novaro, 1977).
- WILDE, Oscar: *Collected works of Oscar Wilde* (Ware, Hertfordshire [Inglaterra]: Wordsworth Editions, 2007).
- Epigrams of Oscar Wilde* (Ware, Hertfordshire [Inglaterra]: Wordsworth Editions, 2007).
- Aforismos* (Sevilla: Renacimiento, 2014).
- El retrato de Dorian Gray* (Madrid: Akal, 1998).
- Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1963).
- WILLIAMS, Raymond: *Marxismo y literatura* (Madrid: Alberto Corazón, 1980).
- La política del Modernismo* (Buenos Aires: Manantial, 1997).
- WITTENZWEL, Werner: *Revolución y literatura. Relaciones entre tradición, revolución y literatura* (Madrid: Akal, 1979).
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (Madrid: Espasa-Calpe, 2007).
- WUNDT, Wilhelm: *Elementos de psicología de los pueblos* (Barcelona: Alta Fulla, 1990).
- WEISZ, Gabriel: *El juego viviente. Indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico* (México: Siglo XXI, 1993).
- YNDURÁIN, Domingo: *Época contemporánea: 1939-1980*, en Fco. Rico (direct.): *Historia y crítica de la literatura española VIII* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1999).
- YNDURÁIN, Francisco: «Para una función lúdica en el lenguaje», en AA.VV.: *Doce ensayos sobre el lenguaje* (Madrid: Fundación Juan March, 1974), pp. 212-227.
- ZAPELLI CERRI, Gabrio: «La teoría del juego y su aporte a una teoría sistémica de la notación en arte», en *La huella creativa* (San José: Universidad de Costa Rica, 2003), pp. 15-25.

- ZAVALA, Iris M.: *Leer el Quijote. Siete tesis sobre ética y literatura* (Barcelona: Anthropos, 2005).
- ZELLINI, Paolo: *Breve historia del infinito* (Madrid: Siruela, 2004).
- ZHDANOV, Andréi A. & GORKI, Máximo: *Literatura, filosofía y marxismo* (México: Grijalbo, 1968).
- ZIMA, Pierre V.: *La escuela de Frankfurt: dialéctica de la particularidad* (Barcelona: Galba, 1976).
- ZUBIRI, Xavier: *Estructura dinámica de la realidad* (Madrid: Alianza, 1995).
- ZUPANČIČ, Alenka: «Lo “universal concreto” y lo que la comedia puede decirnos al respecto», en Slavoj Žižek (ed.): *Lacan. Los interlocutores mudos* (Madrid: Akal, 2010), pp. 225-258.
- ZWEIG, Stephan: *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)* (Barcelona: El Acantilado, 2005).
- Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoyevski)* (Madrid: Acantilado, 2013).